

Zwischen Reichtum und Prekarität.
Welchen Wohlfahrtsstaat benötigen
Künstler_innen?

Tagungsdokumentation – Kassel,
27./28. Juni 2017

Oliver D'Antonio, Sabine Ruß-Sattar, Benedikt Schreiter,
Wolfgang Schroeder

Nr. **7** 08 / 2017

U N I K A S S E L
V E R S I T Ä T

Fachgebiet
Politisches System der BRD –
Staatlichkeit im Wandel



Editorial

Liebe Leserinnen und Leser,

wir freuen uns, dass Sie auf die erste Ausgabe der *i3* aufmerksam geworden sind. Bei *i3* handelt es sich um eine neue Reihe politikwissenschaftlicher Diskussionspapiere. Sie werden herausgegeben von Prof. Dr. Wolfgang Schroeder und dem Fachgebiet „Politisches System der BRD – Staatlichkeit im Wandel“ an der Universität Kassel. In unregelmäßigen Abständen finden Sie in den Diskussionspapieren neue Forschungsergebnisse und Beiträge zu aktuellen politikwissenschaftlichen Debatten. Thematisch erwartet Sie ein breites Spektrum an Schwerpunkten mit besonderem Fokus auf die Parteien-, Verbände- und Wohlfahrtsstaatsforschung. Jede Ausgabe behandelt ein für das Fachgebiet relevantes Thema, das sich perspektivisch etwa mit Wandlungsprozessen in Politikfeldern, Veränderungen von Akteuren und Akteursstrukturen oder dem Wandel von Regieren und Staatlichkeit befasst. Ein gemeinsamer Bezugspunkt, der auch den Titel der Diskussionspapier-Reihe inspiriert, ist der von Max Weber über Rainer M. Lepsius aufgenommene Spannungsbogen, welcher den Wandel von Ideen, Interessen und Institutionen thematisiert. Neben Artikeln des Fachgebiets nahestehenden Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern sind auch Gastbeiträge gerne gesehen.

Wir wünschen Ihnen nun eine anregende Lektüre und würden uns freuen, Sie auch bei den nächsten Ausgaben der *i3* wieder als Leser begrüßen zu dürfen. Hinweise, Anregungen und Kommentare nehmen wir gerne über die Redaktionsadresse entgegen.

Das Herausgeber- und Redaktionsteam

redaktion-i3@uni-kassel.de

Verantwortliche

Herausgeber

Die Kasseler Diskussionspapiere werden von Prof. Dr. Wolfgang Schroeder, Leiter des Fachgebiets Politisches System der BRD – Staatlichkeit im Wandel an der Universität Kassel, herausgegeben. Die Redaktionsleitung obliegt Benedikt Schreiter.

Prof. Dr. Wolfgang Schroeder

Universität Kassel
Fachbereich Gesellschaftswissenschaften
Fachgebiet Politisches System der BRD - Staatlichkeit im Wandel
Nora-Platiel-Str. 1
34127 Kassel

Redaktionsleitung

Benedikt Schreiter

Universität Kassel
Fachbereich Gesellschaftswissenschaften
Fachgebiet Politisches System der BRD - Staatlichkeit im Wandel
Nora-Platiel-Str. 1
34127 Kassel

Erscheinungsweise

Die *i3 - Kasseler Diskussionspapiere – Ideen, Interessen und Institutionen im Wandel* erscheinen in unregelmäßigen Abständen und sind nur als PDF-Version zum Download unter <http://www.uni-kassel.de/fb05/index.php?id=i3> erhältlich.

ISSN 2363 - 7250

Autor

Prof. Dr. Sabine Ruß-Sattar ist Leiterin des Fachgebiets „Vergleichende Politikwissenschaft“ an der Universität Kassel.

Prof. Dr. Wolfgang Schroeder ist Inhaber des Fachgebiets „Politisches System der BRD – Staatlichkeit im Wandel“. Dr. Oliver D'Antonio und Benedikt Schreiter sind Mitarbeitende an seinem Fachgebiet.

Inhalt

Vorwort	5
Welchen Wohlfahrtsstaat brauchen Künstler_innen?	6
Einleitung.....	6
Soziale Absicherung durch die Künstlersozialkasse	6
Funktionsweise und Finanzierung	7
Aufgaben, Struktur und Versicherte.....	7
Kritik und Bewertung	8
Die soziale Lage von Künstlern in Deutschland	8
Perspektiven der sozialen Absicherung von Künstlern.....	10
Ein Grundeinkommen als Alternative?	10
Fazit.....	11
Literaturverzeichnis.....	12
Tagungseröffnung: Begrüßungsvortrag.....	14
Einführungsvortrag zur Podiumsdiskussion: „Künstler_innen und Wohlfahrtsstaat: Vom Wert der Kunst“	16
Vom Wert der Kunst / ihre gesellschaftliche Funktion	16
Die Figur des Künstlers zwischen Autonomie und Prekarität	16
Zur Lage der Kunst in der Gegenwartsgesellschaft.....	17
Einerseits.....	17
Andererseits... ..	17
Kunst- und Literaturpreise.....	18
Podiumsdiskussion: „Künstler_innen und Wohlfahrtsstaat: Vom Wert der Kunst“	19
Panel 1: „Die soziale Lage von Künstler_innen: Daten und Deutungen“	21
Eröffnungsvortrag von Eckhard Priller.....	21
Kommentar Dr. Usa Beer.....	24
Podiumsdiskussion	27
Panel 2: Zwischen „staatskulturellem“ Erbe und gesellschaftlicher Transformation: Kunstverständnis, soziale Lage und soziale Perspektiven ostdeutscher Künstler_innen.....	29
Eröffnungsvortrag von Florian Grotz	29
Vortrag: „Künstler_innen im ‚Kunststaat‘ DDR. Fünfzehn Thesen zu den Rahmenbedingungen und Realisationsformen künstlerischen Arbeitens“.....	30
Podiumsdiskussion	34
Panel 3: „Die soziale Absicherung von Künstler_innen: rechtliche Lage und Erfahrungen“	36
Vortrag von Sarah Leona Simon.....	36
Podiumsdiskussion	50

Abschlussdiskussion: „Kultur und Wohlfahrtsstaat: Perspektiven und politische Konzepte der sozialen Absicherung von Künstler_innen“	52
Verzeichnis der Mitwirkenden	54

Vorwort

Die Stadt Kassel steht im Sommer 2017 wieder ganz im Zeichen von Kunst und Kultur. Die documenta 14 hält Einzug in die nordhessische Metropole und mit ihr Kunstschaaffende aus aller Welt und ein internationales Publikum. Was dabei jedoch den meisten Betrachter_innen und Betrachtern der dargebotenen Werke verborgen bleibt, ist die Tatsache, dass die Kunst- und Kulturproduktion keine Selbstverständlichkeit ist. Dass wir gerade in Deutschland landauf, landab Galerien, Museen, Theaterbühnen, Konzert- und Opernhäuser sowie eine beachtliche freie Szene haben, ist neben der öffentlichen nicht zuletzt auch der privaten Finanzierung des Kunst- und Kulturbetriebes geschuldet.

Doch es bedarf nicht nur der finanziellen Förderung des so genannten KuK-Bereiches. Vielmehr bedarf es jener kreativen Köpfe, die bereit sind, mit Leidenschaft an die Produktion der Werke zu gehen, die wir betrachten und wertschätzen. Allerdings gilt für die Wenigsten unter ihnen, dass sie es geschafft haben und bequem von ihrer künstlerischen Arbeit leben können. Für die meisten bedeutet die eigene künstlerische Tätigkeit zwar Autonomie, Freiheit und Selbstverwirklichung, doch ist ihr Schaffen nicht selten ein hartes Stück Brot. Es stellt ein Wagnis dar, also ein Agieren unter prekären Lebensverhältnissen und unsicheren Perspektiven. Dabei hilft der Sozialstaat den Kunst- und Kulturschaaffenden nur sehr bedingt und keineswegs ausreichend. Wie kann man also sicherstellen, dass die für unsere Gesellschaft grundlegende Arbeit der Kunst- und Kulturschaaffenden, dann wenn sie nicht durch den Markt abgesichert ist, durch Gesellschaft und Staat finanziert wird?

Im Rahmen des Begleitprogramms der Universität Kassel zur documenta 14 haben die Fachgebiete von Sabine Ruß-Sattar und Wolfgang Schroeder an der Universität Kassel in Zusammenarbeit mit der Friedrich-Ebert-Stiftung ein zweitägiges Symposium organisiert, das Künstler_innen, Wissenschaftler_innen, Bürger_innen zusammenbrachte, um die in die sozialen Rahmenbedingungen des Lebens und Arbeitens für Kunst- und Kulturschaaffende und die Absicherung derselben gegen die Wechselfälle des Lebens zu diskutieren. Dazu haben wir Kenner_innen der Kunst- und Kulturszene in Deutschland eingeladen, um mit Ihnen im Rahmen von zwei Diskussionsrunden und drei Paneldiskussionen verschiedene Aspekte des Themenfeldes zu durchleuchten.

Die Veranstaltung fand am 27. und 28. Juni 2017 in der Kunsthochschule Kassel sowie in der Evangelischen Studierendengemeinde in Kassel statt. Vor Ihnen liegt nun die Dokumentation dieser Tagung, die dazu beitragen soll, die wichtigsten Eckpunkte festzuhalten und die Diskussion um die Frage der sozialen Absicherung von Künstler_innen in eine hoffentlich breiter werdende Öffentlichkeit zu tragen. Die Dokumentation beruht auf Vortragsmanuskripten, berichthaften Protokollen, die die Mitarbeiter des Fachgebietes „Politisches System der BRD – Staatlichkeit im Wandel“ während der einzelnen Teilveranstaltungen verfasst haben. Die vorliegenden Texte wurden zwar leicht überarbeitet, punktuell ergänzt und teilweise gekürzt, beinhalten aber den Duktus der unterschiedlichen Verfasser_innen, womit die Authentizität der Dokumente gewahrt bleibt.

Wir hoffen, einen produktiven Beitrag zur wichtigen Debatte um die soziale Lage der Künstler_innen in Deutschland, aber möglicherweise auch in anderen Ländern, leisten zu können und wünschen viel Freude bei der Lektüre.

Kassel, im August 2017

Welchen Wohlfahrtsstaat brauchen Künstler_innen?¹

Wolfgang Schroeder, Samuel Greef, Oliver D'Antonio, Benedikt Schreiter, Lukas Kiepe

Einleitung

Seit Jahren erleben wir ein rapides Wachstum des Kultursektors. Die Arbeit im Bereich Kunst und Kultur ist für ein bis zwei Millionen Erwerbstätige beruflicher Alltag (Statistisches Bundesamt 2015). Die Kultur- und Kreativwirtschaft erreichte 2015 eine Bruttowertschöpfung von 65,5 Milliarden Euro, ein Zuwachs von fast zehn Prozent innerhalb von fünf Jahren. Ihr Anteil am Bruttoinlandsprodukt betrug 2,16 Prozent (BMWi 2016: 5). Dies entspricht in etwa dem BIP Brandenburgs. Aus dieser Perspektive erscheint eine Reflexion über die gesellschaftliche Bedeutung dieses Sektors, insbesondere im Hinblick auf die dort geleistete Arbeit und damit einhergehenden sozialen Lebenslagen, angebracht. Einerseits verspricht diese Arbeit Autonomie und Kreativität, andererseits ist sie vielfach prekär. Im Vergleich zu anderen prekär Beschäftigten sind Kulturschaffende jedoch nicht gesellschaftlich randständig oder sozial ausgegrenzt.

Die Betrachtung des Themas erfolgt in dem Bewusstsein, dass mit der Künstlersozialkasse (KSK) bereits in 1980er Jahren ein im internationalen Vergleich innovatives Vorreitermodell zur sozialen Absicherung etabliert wurde. Trotz dieser Innovation stellt sich die soziale Lage in der Breite als problematisch und herausfordernd für die Gesellschafts- und Sozialpolitik dar. Drei Ursachen lassen sich anführen:

1. Der Bereich Kunst und Kultur wächst in vielfältiger Weise. Seine ökonomische und arbeitsmarktbezogene Relevanz steigt. Daher stellt sich die Frage nach der sozialen Lage der dort Arbeitenden und wie ihre Existenz abgesichert werden kann.
2. Die auf Projektarbeit, Werkverträgen und teilautonomer Arbeit basierende Tätigkeitsform der kreativen Klasse bewegt sich in andere Wirtschaftssektoren hinein. Sie ist nicht mehr peripher, sondern tendenziell allgegenwärtig. Die hohe Attraktivität autonomer Arbeitsbezüge steht dabei in einem Spannungsverhältnis zur finanziellen Abhängigkeit von anderen Einnahmequellen.
3. Künstler_innen entwickeln sich zur lautstärksten Unterstützerguppe für ein Grundeinkommen. Ein wesentlicher Charme dieser Absicherungsform liegt für sie in einer bürokratiefernen Inanspruchnahme der Mittel.

Dieses Papier rückt die soziale Lage der Kulturschaffenden und ihre soziale Absicherungsproblematik vor dem Hintergrund der hohen gesellschaftlichen Bedeutung von Kultur ins Zentrum. Dabei wird der Handlungsbedarf auf Basis der sozialen Lage von Kunstschaffenden näher betrachtet, bestehende Institutionen analysiert und ein Grundeinkommen als Alternative diskutiert.

Soziale Absicherung durch die Künstlersozialkasse

Bis in die 1980er Jahre war für freiberufliche Künstler_innen nur eine freiwillige Absicherung gegen soziale Risiken sowie für die Nacherwerbsphase vorgesehen. Mit dem zum 1. Januar 1983 in Kraft getretenen Künstlersozialversicherungsgesetz (KSVG) wurde ein eigenständiges Sozialversicherungssystem geschaffen. Dieses ähnelt dem der gesetzlichen Sozialversicherungen, weist jedoch besondere Strukturen auf. So wurde mit der Künstlersozialkasse (KSK) eine eigene Institution geschaffen (vgl. Zimmermann/Schulz 2007).

Gestaltet wurde die KSK als paritätisch finanzierte Pflichtversicherung im Bereich Renten- und Kranken-, sowie (seit 1995) Pflegeversicherung. Ausgenommen wurde die Arbeitslosen- und Unfallversicherung. Die soziale Absicherung der Kunstschaffenden sollte einen Beitrag für die Anerkennung der gesellschaftlichen Funktion von Kunst und Kultur leisten und die prekäre soziale Lage vieler

¹ Dieses Papier wurde bereits in der Reihe WISO Direkt hrsg. von der Friedrich-Ebert-Stiftung, Nr. 18/2017 veröffentlicht (URL: <http://library.fes.de/pdf-files/wiso/13490-20170629.pdf>). Wir danken der Friedrich-Ebert-Stiftung für die freundliche Genehmigung des Zweitabdrucks.

Künstler_innen beenden. Allerdings ist relativ offen, wer als versicherungspflichtig gilt. So besagt § 1 des KSVG lediglich, „dass eine künstlerische oder publizistische Tätigkeit erwerbsmäßig und nicht nur vorübergehend ausgeübt wird. Künstler ist, wer Musik, darstellende oder bildende Kunst schafft, ausübt oder lehrt. Publizist ist, wer als Schriftsteller, Journalist oder in ähnlicher Weise wie ein Schriftsteller oder Journalist tätig ist. [...] Erwerbsmäßig ist jede nachhaltige, auf Dauer angelegte Tätigkeit zur Erzielung von Einnahmen“ (KSK o.J.a). Bis heute kam es, nicht zuletzt durch das Bundessozialgericht, zu Anpassungen: So wurden etwa Grafiker, Modedesigner, Fotografen, Texter oder Blogger in die Versicherungspflicht aufgenommen (Haak/Schneider 2012: 7). Hingegen bleiben Kunsthandwerker außen vor.

Funktionsweise und Finanzierung

Die Versicherungspflicht beginnt bei einem jährlichen Einkommen über der 2004 gesetzlich festgelegten Grenze von 3.900 Euro. Sie erlischt, wenn die Grenze zwei Mal in sechs Jahren unterschritten wurde. Ausnahmen gelten für Berufsanfänger sowie Höherverdienende.

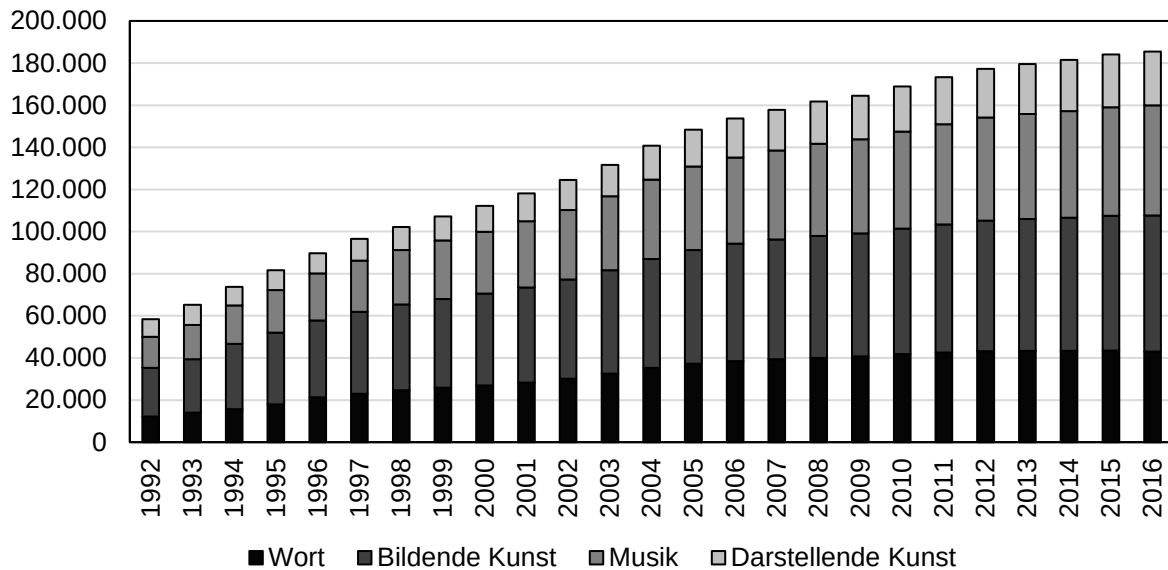
Die KSK finanziert sich wie die gesetzliche Sozialversicherung durch paritätische Beiträge von Künstler_innen und Auftraggeber_innen. Auftraggeber_in ist, wer künstlerische oder publizistische Werke verwertet. Beitragspflichtig ist, wer mehr als drei Aufträge pro Jahr an Künstler erteilt. Stellvertretend für private Haushalte, die auch Auftraggeber sein können, zahlt der Bund einen jährlichen Zuschuss (2015 rund 189 Millionen Euro). Das Verhältnis von Beiträgen und Zuschüssen beträgt rund drei zu zwei (vgl. KSK 2017). Bei den Künstler_innen bemisst sich die zu entrichtende Abgabe (die Künstlersozialabgabe) am Monatseinkommen. Der jährlich anzupassende Abgabesatz lag 2017 bei 4,8 Prozent.

Aufgaben, Struktur und Versicherte

Die KSK ist nicht Träger der Sozialversicherung und erbringt keine Leistung. Sie erhebt die Beiträge und leitet sie an die Versicherungsträger weiter. Die Leistungserbringung erfolgt über die Versicherungsträger der Deutschen Rentenversicherung oder der Krankenkassen. Daneben prüft sie die Versicherungspflicht und -berechtigung auf Basis einer Selbstauskunft. Der häufigste Ablehnungsgrund besteht in der Annahme einer regulären sozialversicherungspflichtigen Beschäftigung zwischen Künstler_innen und Auftraggeber_innen.

Zwischen 1992 und 2016 ist ein sukzessiver Anstieg von 58.460 auf 185.503 Versicherte zu verzeichnen (plus 217 Prozent). Dieser Trend ist u.a. auf die Ausweitung der versicherten Personengruppen zurückzuführen.

Abbildung 1: Entwicklung der Versicherten in der KSK



Quelle: KSK o.J.b.

Nach wie vor stellt die bildende Kunst mit rund 64.500 Versicherten den größten Anteil (plus 178 Prozent seit 1992). Gefolgt von Musik mit 52.000 (plus 257 Prozent) und Wort mit etwa 43.000 Versicherten (plus 254 Prozent). Die kleinste Gruppe bildet die darstellende Kunst mit rund 25.600 Versicherten (plus 203 Prozent).

Kritik und Bewertung

Die KSK kann international als Prototyp und Vorreitermodell für eine gesetzlich verankerte und öffentlich-rechtlich gesteuerte soziale Absicherung von Künstler_innen gelten. Sie ist pfadabhängig auf das Sozialversicherungsmodell bezogen und schafft eine basale, aber in der Praxis keineswegs ausreichende soziale Sicherung. Zwar macht die Krankenversicherung die KSK attraktiv, doch die geringen Einkommen ermöglichen kein existenzsicherndes Niveau für die Nacherwerbsphase. Zudem steigt zwar die Zahl der von der KSK erfassten Personen, aber ein Teil wird von vorneherein ausgeschlossen. Im Zuge der Ausweitung der Versicherten wurden die Aufnahmekriterien sogar verschärft (vgl. Menke 2013: 267f.). Die KSK bearbeitet also keineswegs alle Problemfelder künstlerischer Existenz abschließend.

Die soziale Lage von Künstlern in Deutschland

In der öffentlichen Wahrnehmung ist häufig das Bild der erfolgreichen Künstler_in, die/der im Feuilleton oder im Fernsehen präsent ist, prägend. Die soziale und materielle Lage von Künstler_innen ist jedoch durch eine erhebliche Schieflage bestimmt. In einer Umfrage unter bildenden Künstler_innen gaben 2016 fast vier von fünf Befragten an, sich (auch) über Einkünfte anderer Art zu finanzieren. Den größten Anteil machen nichtkünstlerische berufliche Tätigkeiten (39 Prozent), Unterstützung durch Lebenspartner (34 Prozent) und Rente (33 Prozent) aus (vgl. Priller 2016: 39). „[D]ie meisten Künstler bleiben Hungerleider, die sich mehr schlecht als recht durchschlagen“ (Braun 2014: 16).

Die Daten der KSK-Versicherten verdeutlichen die disparate soziale und materielle Lage von Künstler_innen. Der Verdienst ist vom Tätigkeitsfeld abhängig und zeigt geschlechtsspezifische Unterschiede. Das durchschnittliche Jahreseinkommen lag 2016 bei rund 16.000 Euro. Während Künstler etwa 18.000 Euro verdienten, kamen Künstlerinnen nur auf 13.600 Euro (s. Tabelle 1).

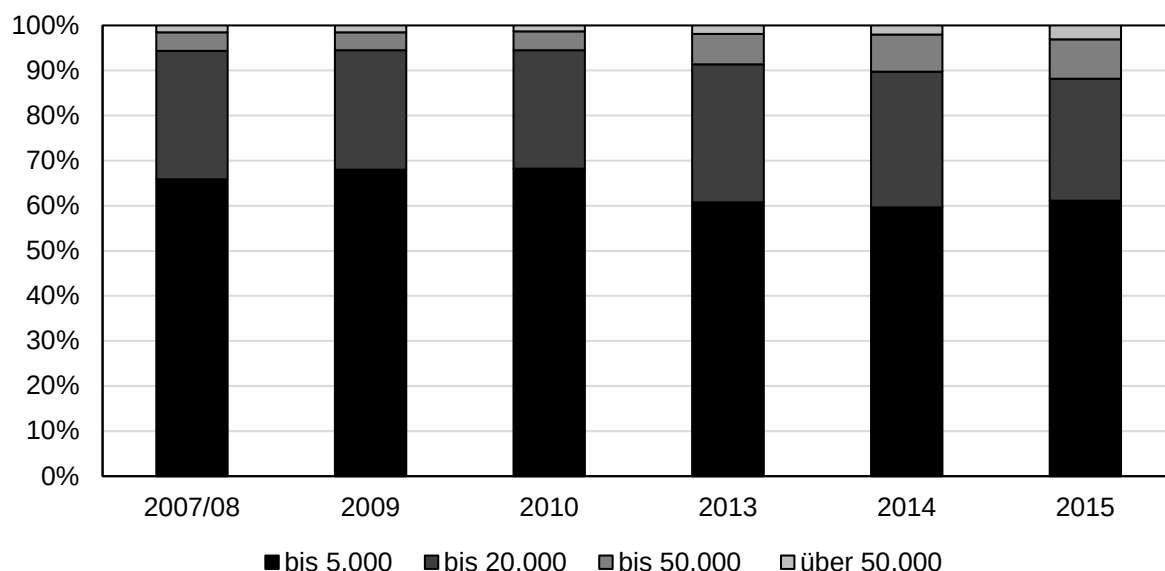
Tabelle 1: Einkommensverteilung der KSK Versicherten

	1994	1997	2000	2003	2006	2009	2012	2016
Wort								
männlich	15.042	15.538	15.582	16.096	15.360	18.649	20.229	22.586
weiblich	10.837	11.249	11.444	11.542	11.169	13.884	15.113	16.912
Bildende Kunst								
männlich	10.768	11.814	12.525	12.302	11.747	14.692	15.850	18.121
weiblich	7.262	7.962	8.711	8.712	8.467	10.628	11.565	13.268
Musik								
männlich	8.905	9.755	9.993	10.191	10.127	12.179	13.154	14.733
weiblich	7.321	7.923	8.114	8.370	8.302	9.539	10.228	11.200
Darstellende Kunst								
männlich	12.280	12.080	12.254	12.222	12.506	13.154	15.992	18.904
weiblich	7.885	7.787	8.157	8.419	8.514	10.228	10.802	12.594

Quelle: Schulz 2013, KSK o.J.b.

Detaillierte Daten zur Einkommensdisparität gibt es bei bildendenden Künstler_innen (s. Abbildung 2, vgl. Priller 2016). Über 60 Prozent verdienen 5.000 Euro oder weniger im Jahr, weiter 27 Prozent bis zu 20.000 Euro. Über 20.000 Euro liegen nur knapp 12 Prozent. Wenn man die beiden unteren Einkommensklassen als nicht existenzsichernd einstuft, befinden sich fast 90 Prozent in einer prekären Lage, die sich über das aktive Erwerbsleben hinaus fortsetzt.

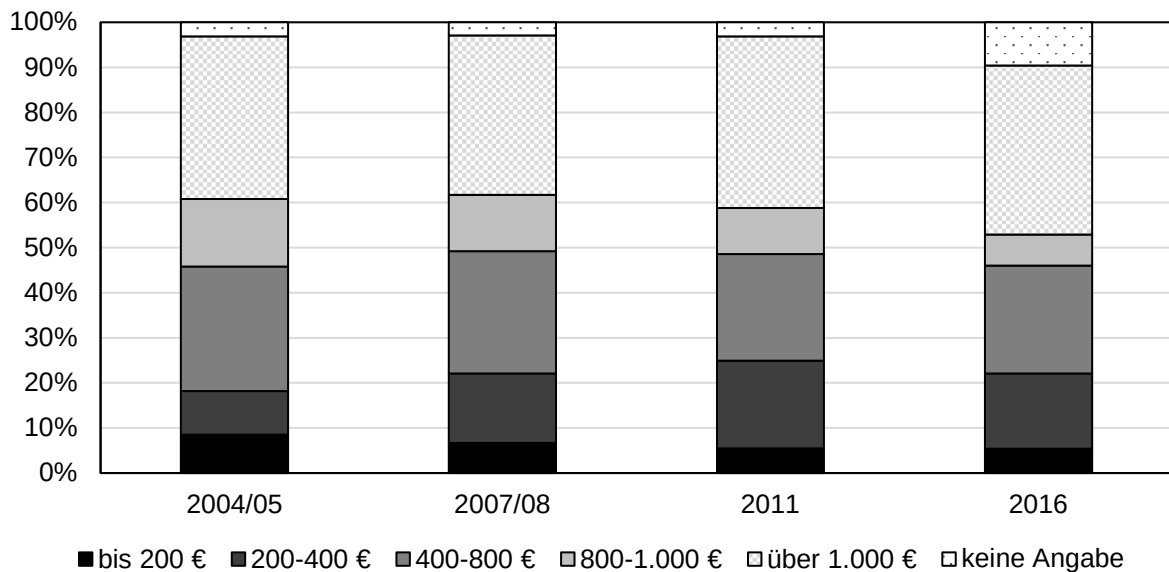
Abbildung 2: Jahreseinkünfte aus künstlerischen Tätigkeiten



Quelle: Priller 2016: 33.

Künstlerische Erwerbstätigkeit stellt vielfach eine Quelle für Altersarmut dar (vgl. Renz 2016: 78). Über 50 Prozent der Rentner_innen erhalten nur bis zu 1.000 Euro im Monat. Dieser Anteil ist im Zeitverlauf kaum gesunken (s. Abbildung 3).

Abbildung 3: Monatliche Rentenhöhe



Quelle: Priller 2016: 45.

Insgesamt stellt für einen Großteil der Kulturschaffenden die Prekarität ein zentrales Moment der eigenen Biographie dar, das insbesondere durch die geschlechtsspezifische Komponente zu Lasten von Künstlerinnen verstärkt zutage tritt.

Perspektiven der sozialen Absicherung von Künstlern

Die bisherigen Ausführungen zeigen: Von Kunst allein, können die wenigsten Künstler_innen leben. Die mit dem eigenen Schaffen verbundenen Erwartungen und Hoffnungen, verwirklichen sich nicht für alle. Vielmehr ist „die soziale Lage von künstlerisch-kreativen Freischaffenden labil und strukturell prekär“ (Manske 2013: 263). Der Anspruch auf Autonomie, Freiheit und Selbstverwirklichung steht unter Druck. Freie künstlerische Entfaltung ist nur ohne materielle Zwänge möglich. Da Kunst nicht einem vorgegebenen Zweck dient, ist sie nur unter bestimmten Bedingungen marktfähig. Was nicht ausschließt, dass ein großer Bereich für die ökonomische Verwertung erschlossen ist (vgl. Braun 2014: 158). Die Geschäftsmodelle und Urheberrechtseinnahmen ermöglichen aber nur den „Stars“ unter den Künstler_innen ein auskömmliches Leben – gerade dann, wenn sie nicht für den Massengeschmack „produzieren“. „Ein künstlerischer Beruf und die Bedingungen des freien Marktes sind nicht kompatibel, [...] die Verkäuflichkeit des Produktes sollte idealerweise keine Rolle spielen. [W]as bezahlt werden sollte, ist die Arbeit und ihre Qualität und nicht die Aussicht auf Massenkompatibilität“ (Zitat eines Künstlers nach Guhlmann 2015: 15). Es stellt sich daher die Frage, wie eine angemessene wohlfahrtsstaatliche Rahmung für Kunstschaffende aussehen kann.

Ein Grundeinkommen als Alternative?

Die Idee eines existenz- und teilhabesichernden Einkommens ohne Nachweis einer dafür direkt erbrachten Gegenleistung ist nicht neu (vgl. Reuter 2016: 10ff.). Kann ein solches Grundeinkommen, wie es einige Künstler_innen fordern, eine Alternative zur KSK sein?

„Ein Grundeinkommen anerkennt die Leistung in Gemeinschaften pauschal, ohne Nachweis“ (Opielka 2017: 24). Ausgangspunkt ist daher die Feststellung, dass Künstler_innen eine gesellschaftlich relevante Leistung erbringen. In der konkreten Umsetzung ergeben sich Fragen: Berechtigt nur öffentlich zugängliche Kunst oder auch privat verkaufte Auftragskunst für ein Grundeinkommen? Und wenn nur Künstler_innen ein Grundeinkommen erhalten, welche Kriterien liegen zugrunde? Künstlerische

Betätigung müsste nachgewiesen werden, das Grundeinkommen wäre also nicht bedingungslos. Gleichzeitig entstanden Anreize, sich nur wegen des Grundeinkommens als Künstler_in auszugeben. Umgehen ließen sich solche Mitnahmeeffekte allenfalls durch die Definition eines (künstlerischen) Mindestanspruchs.

Eine legitimierende Frage ergibt sich aus Gerechtigkeitsaspekten: inwiefern darf künstlerische Arbeit durch ein Grundeinkommen aufgewertet werden, während andere prekäre Beschäftigung und die unentgeltliche (oftmals weibliche) Familien- und Care-Arbeit keine adäquate monetäre Wertschätzung erfahren? Aus der Perspektive, dass ein Grundeinkommen keiner Gegenleistung bedarf, lässt sich schwer legitimieren, warum nur eine bestimmte Gruppe anspruchsberechtigt ist. Ein Grundeinkommen ausschließlich für Künstler_innen ist somit kaum durchsetzbar.

Politisch und sozial begründen ließe sich allenfalls ein allgemeines bedingungsloses Grundeinkommen (BGE). Dessen Befürwortern stehen jedoch differenziert argumentierende Gegner gegenüber. Neben der Frage nach der Höhe des BGE und seiner Finanzierbarkeit sprechen drei weitere Aspekte gegen eine Einführung:

1. Mitnahmeeffekte oder unerwünschte Fehlanreize. Ein BGE könnte langfristig die Ausgrenzung von ohnehin Abgehängten verfestigen, weil nicht mehr anderweitig in ihre Zukunft investiert wird (vgl. Hassel 2017).
2. Es besteht die Gefahr einer Absenkung der sozialen Absicherung, wenn Sozialleistungen wegfallen und durch ein BGE ersetzt werden.
3. Selbst, wenn sich das BGE an der oberen Grenze der diskutierten Höhe orientieren würde, fehlt es an der notwendigen Differenziertheit. Ein pauschales Einkommen lässt besondere Bedarfe, etwa durch Behinderung, außerordentliche Wohnkosten oder Pflege, außer Acht.

Dies sind einige der Gründe, weshalb das BGE keine politischen Durchsetzungsperspektiven besitzt – umso mehr, als sich Sozialpolitik in Deutschland als stark pfadabhängig erweist. Daher erscheinen Reformmodelle innerhalb der bestehenden Systems der KSK zielführender.

Fazit

Eine konstruktive Auseinandersetzung mit der prekären sozialen Lage vieler Künstler_innen ist angebracht. Die Bedingungen, unter denen Kulturschaffende heute leben und arbeiten, sind perspektivisch nicht auf den Kunst- und Kultursektor beschränkt. Im Zuge der Digitalisierung breiten sich Beschäftigungsformen wie Solo-Selbstständigkeit und Freiberuflichkeit aus. Projektbezogenes Arbeiten bei wechselnden Auftraggebern nimmt in vielen Branchen zu. Eine diskontinuierliche Erwerbslage wird damit für viele zur Normalität. Die angemessene soziale Absicherung dieser Personen gewinnt damit enorm an Bedeutung. Die Antwort auf die Frage, wie der Sozialstaat in Zukunft besser aufgestellt werden kann, um eine nachhaltige Integrationsperspektive zu bieten, ist damit weit über die Kulturschaffenden hinaus relevant.

Ein BGE scheint nicht die richtige Lösung zu sein. Zum einen sollte die besondere Lage einer Gruppe nicht als Argument dafür herhalten, den gesamten sozialstaatlichen Aufbau auf den Kopf zu stellen. Ohnehin kann man nicht von „den Künstlern_innen“ sprechen. Kennzeichnend für die Kulturschaffenden, wie für andere Gruppen auch, ist ihre Heterogenität. Pauschalbeiträge eines BGE können den differenzierten Lebenslagen niemals Rechnung tragen. Zum anderen sind die Absicherungsdefizite der KSK kein Grund, diese Institution gleich vollständig abzuwickeln. Stattdessen sind Überlegungen anzustellen, wie sie weiterentwickelt werden kann, um eine bessere Absicherung zu ermöglichen.

Literaturverzeichnis

- Bundesregierung (Hrsg.) (2017): Ausgaben der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien im Jahr 2017, www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html (30.5.2017).
- BKM (Hrsg.) (2012): Im Bund mit der Kultur. Kultur- und Medienpolitik der Bundesregierung, Berlin.
- BMWi (2016): Monitoringbericht 2016: Ausgewählte wirtschaftliche Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft, www.bmwi.de/Redaktion/DE/Publikationen/Wirtschaft/kuk-monitoringbericht-2016-kurzfassung.pdf (6.6.2017).
- Braun, Ilja (2014): Grundeinkommen statt Urheberrecht? Zum kreativen Schaffen in der digitalen Welt, Bielefeld.
- Gramm, Christoph/Pieper, Stefan Ulrich (2015): Grundgesetz. Bürgerkommentar. Bonn.
- Guhlmann, Carolina 2017: Studie zur Einkommenssituation von Dichter*innen in Deutschland, www.haus-fuer-poesie.org/files/7214/9544/7966/Studie_zur_Einkommenssituation_von_DichterInnen_2017.pdf (6.6.2017).
- Haak, Caroll/ Schneider, Hilmar (2012): Zur sozialen Absicherung von Künstlern. Eine Bestandsaufnahme, Bonn.
- Hassel, Anke (2017): „Eine Welt ohne Anreize funktioniert nicht“, in: WirtschaftsWoche, 23.5.2017, <http://app.wiwo.de/politik/europa/anke-hassel-eine-welt-ohne-anreize-funktioniert-nicht/19841776.html> (30.05.2017).
- KSK (Hrsg.) (o.J.a): Voraussetzungen für eine Versicherung bei der KSK, www.kuenstlersozialkasse.de/kuenstler-und-publizisten/voraussetzungen.html (31.5.2017).
- KSK (Hrsg.) (o.J.b): KSK in Zahlen, www.kuenstlersozialkasse.de/service/ksk-in-zahlen.html (31.5.2017).
- Manske, Alexandra (2013): Kreative als aktivierte Wirtschaftsbürger. Zur wohlfahrtsstaatlichen Rahmung von künstlerisch-kreativer Arbeit, in: ÖZfS 38 (3), S. 259-276.
- Müller-Jentsch, Walther (2016): Der Künstler als Kippfigur – Artisten in der postmodernen Arbeitswelt? In: Leviathan 44 (3), S. 476-481.
- Opielka, Michael (2017): Welche Zukunft hat der Sozialstaat? Berlin.
- Ortag, Peter (2013): Christliche Kultur und Geschichte. 2. Auflage. Potsdam.
- Priller, Eckhard (2016): Die wirtschaftliche und soziale Situation Bildender Künstlerinnen und Künstler 2016. Zusatzaspekte: Einkünfte aus Ausstellungsvergütungen, Engagement für Geflüchtete: Berlin.
- Renz, Thomas (2016): Jazzstudie. Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusiker/-innen in Deutschland, http://jazzstudie2016.de/jazzstudie2016_small.pdf (30.5.2017).
- Reuter, Timo (2016): Das bedingungslose Grundeinkommen als liberaler Entwurf. Philosophische Argumente für mehr Gerechtigkeit, Wiesbaden.
- Schneider, Wolfgang (2008): „Schützen und fördern“. Der Kulturstaat mach Kulturpolitik, in: ders./ Götzky, Doreen (Hrsg.). Pocket Kultur. Kunst und Gesellschaft von A-Z. Bonn, S. 97-99.
- Schnell, Christiane (2007): Regulierung der Kulturberufe in Deutschland: Strukturen, Akteure, Strategien, Wiesbaden.
- Schulz, Gabriele (2013): Arbeitsmarkt Kultur. Eine Analyse von KSK-Daten, in: Schulz, Gabriele/ Zimmermann, Olaf/Hufnagel, Rainer (Hrsg.): Arbeitsmarkt Kultur. Zur wirtschaftlichen und sozialen Lage in Kulturberufen, Berlin, S. 241-323.
- Statista (Hrsg.) (2016): Dossier Kunstmarkt, www.statista.com (30.05.2017).

- Statistisches Bundesamt (Hrsg.) (2015): Beschäftigte in Kultur und Kulturwirtschaft. Sonderauswertung aus dem Mikrozensus, Wiesbaden, www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/BildungForschungKultur/Kultur/BeschaeftigungKultur5216201159004.pdf (31.5.2017).
- Volkmann-Schluck, Karl-Heinz (2002): Kunst und Erkenntnis. Würzburg.
- Zimmermann, Olaf/Schulz, Gabriele (2007): Künstlersozialversicherungsgesetz. Hintergründe und aktuelle Anforderungen, Bonn.
- Zimmermann, Olaf/Schulz, Gabriele (2013): Arbeitsmarkt Kultur. Hoffnungsträger oder Abstellgleis – Bewertung und Schlussfolgerungen, in: Schulz, Gabriele/Zimmermann, Olaf/Hufnagel, Rainer (Hrsg.): Arbeitsmarkt Kultur. Zur wirtschaftlichen und sozialen Lage in Kulturberufen, Berlin, S. 325-335.

Tagungseröffnung: Begrüßungsvortrag

Prof. Dr. Wolfgang Schroeder, Universität Kassel
Kunsthochschule Kassel, 27. Juni 2017

Kunst ist etwas Eigenes. Sie ist aber auch ein Schlüssel für das Verständnis unserer Zeit und damit auch unserer Gesellschaft. Kunst kann Debatten anregen, Missstände beleuchten oder einfach bestehende ästhetische Maßstäbe hinterfragen, neue vorbereiten oder entwickeln. Was auch immer Kunst ist oder sein will, ohne Künstler_innen geht gar nichts. Kunst ist immer das Ergebnis der schöpferischen Kraft der Künstler_innen. Deshalb wollen wir im Rahmen des Begleitprogramms der Universität Kassel zur documenta 14 darüber sprechen, was der Gesellschaft die Kunst wert ist und wie diejenigen, die als Künstler_innen diese Leistungen erbringen, ihre eigene Existenz absichern können. Das Thema soziale Sicherheit ist ein zentrales Thema, das auch den Bereich der Kunst und des Kunstbetriebes betrifft. „Kunst als Gerechtigkeitsmaschine“, ein Zitat des Journalisten Boris Pofalla, macht derzeit auch in Kassel die Runde. Ansprechpartner bei der Frage der sozialen Gerechtigkeit für diejenigen die Kunst schaffen ist nicht nur der Staat, sondern sind auch diejenigen, die Adressaten und Konsumenten der Kunst sind.

Seit Jahren erleben wir ein rapides Wachstum des Kultursektors. Die Arbeit im Bereich Kunst und Kultur ist für ein bis zwei Millionen Erwerbstätige beruflicher Alltag (Statistisches Bundesamt 2015). Die Kultur- und Kreativwirtschaft erreichte 2015 eine Bruttowertschöpfung von 65,5 Milliarden Euro, ein Zuwachs von fast zehn Prozent innerhalb von fünf Jahren. Ihr Anteil am Bruttoinlandsprodukt (BIP) betrug 2,16 Prozent (BMWi 2016: 5). Dies entspricht in etwa dem BIP Brandenburgs. Aus dieser Perspektive erscheint eine Debatte über die gesellschaftliche Bedeutung dieses Sektors, insbesondere im Hinblick auf die dort geleistete Arbeit und die damit einhergehenden sozialen Lebenslagen, durchaus angebracht.

Einerseits verspricht diese Arbeit Autonomie und Kreativität, andererseits ist sie vielfach prekär. Im Vergleich zu anderen prekär Beschäftigten sind Künstler_innen jedoch nicht gesellschaftlich randständig oder sozial ausgegrenzt. Die Betrachtung des Themas erfolgt in dem Bewusstsein, dass mit der Künstlersozialkasse (KSK) bereits in den 1980er Jahren ein im internationalen Vergleich innovatives Modell zur sozialen Absicherung etabliert wurde. Trotz dieser Innovation stellt sich die soziale Lage in der Breite jedoch weiterhin als problematisch und herausfordernd für die Gesellschafts- und Sozialpolitik dar.

Für eine prominente Befassung mit der sozialen Lage von Künstler_innen sprechen vor allem drei Gründe:

1. *Erstens* wächst der Bereich Kunst und Kultur in vielfältiger Weise. Seine ökonomische und arbeitsmarktbezogene Relevanz steigt. Daher stellt sich die Frage nach der sozialen Lage der dort Arbeitenden und wie ihre Existenz abgesichert werden kann.
2. *Zweitens* bewegt sich die auf Projektarbeit, Werkverträgen und teilautonomer Arbeit basierende Tätigkeitsform der Kreativarbeiter_innen in andere Wirtschaftssektoren hinein. Sie ist nicht mehr peripher, sondern tendenziell allgegenwärtig. Die hohe Attraktivität autonomer Arbeitsbezüge steht dabei in einem Spannungsverhältnis zur finanziellen Abhängigkeit von anderen Einnahmequellen.
3. *Drittens* haben sich Künstler_innen zur lautstärksten Unterstützerguppe für ein bedingungsloses Grundeinkommen entwickelt. Der wesentliche Charme dieser Form der Absicherung liegt für sie in einer bürokratiefernen Inanspruchnahme finanzieller Mittel.

Warum interessiert sich die Politikwissenschaft für die documenta, für Künstler_innen, für den Kulturbetrieb? Sabine Ruß-Sattar und ich verstehen uns als Vertreterin und Vertreter einer Wissenschaft, für die die Universität kein Elfenbeinturm ist, sondern ein Teil der Gesellschaft, der dazu beitragen soll, die Dinge zum Besseren zu verändern. Wir sehen die Aufgabe der Wissenschaft darin, unabhängig und methodisch transparent Erkenntnisse zu schaffen, die gesellschaftliche Debatten anregen und

gesellschaftliches Handeln organisieren. Diesem Zweck dient nicht nur unsere heutige Podiumsdiskussion, sondern auch die morgen stattfindende Tagung in der Evangelischen Studierendengemeinde.

Zu guter Letzt: Wir wollen mit dieser Veranstaltung eine Brücke zwischen Universität, documenta und Stadtgesellschaft schlagen. Dass dies möglich ist, dazu haben viele beigetragen. Ich möchte stellvertretend Tanja Schöttner, Benedikt Schreiter, Nick Prasse, Dr. Samuel Greef, Dr. Oliver D'Antonio und Lukas Kiepe nennen. Wir möchten uns besonders bei der Friedrich-Ebert-Stiftung und hier vor allem bei Thomas Hartmann bedanken. Die Friedrich-Ebert-Stiftung befasst sich intensiv mit dem Thema soziale Ungleichheit in vielfältigen Foren und hat unmittelbar dazu beigetragen, dass diese Tagung durchgeführt werden kann. Wir wünschen uns im Rahmen der Veranstaltung viele spannende Debatten, Kontroversen und Erkenntnisgewinne. Auf eine schöne gemeinsame Zeit.

Einführungsvortrag zur Podiumsdiskussion: „Künstler_innen und Wohlfahrtsstaat: Vom Wert der Kunst“

Prof. em. Dr. Walther Müller-Jentsch, Ruhr-Universität Bochum
Kunsthochschule Kassel, 27. Juni 2017

Abstract: In seinem Eröffnungsvortrag beleuchtet der emeritierte Professor für Soziologie Walther Müller-Jentsch die historische und philosophische Einordnung der Funktionen der Kunst und ihren Wandel in einem zunehmend durch ökonomische Prämissen geprägten Kunstmarkt.

Vom Wert der Kunst / ihre gesellschaftliche Funktion

Einen Anspruch an Kunst und Künstler hat die Gesellschaft nicht zu stellen – die Kunst ist autonom. Kunst und Künstler erheben ihrerseits an die Gesellschaft die berechtigte Erwartung, ihr die Freiräume zu schaffen, in der sie ihre Kreativität entfalten können. Dies verdeutlichte Theodor W. Adorno in seinem Zitat:

„Die Kunst ist ein Geschenk an die Gesellschaft. Ihre gesellschaftliche Funktion ist ihre Funktionslosigkeit.“ (Adorno)

In der Moderne, ja schon seit der Romantik, gilt Kunst als das schlechthin Andere, als Gegenwelt und Refugium. Hier das „Schöne, Gute, Wahre“, dort der „hündische Kommerz“ (Friedrich Engels) und das „System der Bedürfnisse“ (Hegel). Breit ist das Spektrum der ästhetischen Schriften, die die Kluft zwischen realer Welt und der Welt des schönen Scheins thematisieren. Um dies an zwei einschlägigen Namen festzumachen, verweise ich auf Friedrich Schiller und den bereits zitierten Theodor W. Adorno.

Schiller sah in der Kunst eine Sphäre, in der sich sinnliche und intellektuelle Momente harmonisch im Spiel vereinigen – das Gegenbild zu einer arbeitsteiligen Gesellschaft, in der die Menschen nur Bruchstück und Fragment des ganzen Räderwerks sind. Erlösung aus der Welt der zweckrationalen Strukturen und fragmentarischen individuellen Existenzen bietet das zweckfreie Spiel, „um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“. (Friedrich Schiller in: Ästhetische Erziehung des Menschen)

Auch Adorno soll an dieser Stelle noch einmal zitiert werden: „In jedem genuinen Kunstwerk taucht etwas auf, was es nicht gibt“ (Adorno). Dieses Zitat verweist auf ein Glücksversprechen (Stendhals *„promesse du bonheur“*), das als „Totalnegation der gegebenen Wirklichkeit“ (Kaiser 1974) gelesen werden kann. (Authentische) Kunst ist somit eine Anti-Ware in polarer Entgegensetzung zur Kulturindustrie.

Die Figur des Künstlers zwischen Autonomie und Prekarität

Bis ins 18. Jahrhundert hatte der Künstler unter dem Patronat von Kirche, Hof und städtischem Patriziat gestanden. Sein Werk diente vorwiegend sakralen und repräsentativen Aufgaben. Nachdem der Hof als Mittelpunkt von Kunst und Kultur seine Bedeutung verloren hatte, kam im 18. Jahrhundert die Entwicklung der höfischen Kunst zum Stillstand. Es kündete sich ein Wandel in den Funktionen der Kunst an – weg vom „Monumentalen, Feierlich-Repräsentativen und Pathetischen“, hin zum „bürgerlichen Subjektivismus“.

Politisch kulminierte die Ablösung der höfisch-aristokratischen durch die bürgerliche Kultur in der Französischen Revolution. Mit dem Autonomwerden der Kunst im 19. Jahrhundert verlor der Künstler nicht nur seine soziale Einbettung als Hofkünstler und Hoflieferant, sondern zugleich auch

die Bindung an einen verbindlichen Geschmackskanon, den er mit seinem adeligen und patrizischen Publikum geteilt hatte.

Die Abkoppelung von den Repräsentationsfunktionen der Kunst beinhaltete für die Produktion des Künstlers zwar eine Befreiung von jedem verbindlichen Kanon vorgegebener Gestaltungsnormen und -schemata, zeitigte aber auch eine hochgradige Verunsicherung über seinen Platz in der Gesellschaft. Nicht mehr gebunden an den ästhetischen Auftrag, ein idealisiertes Abbild der Welt zu liefern, wird die Kunst und mit ihr der Künstler „ortlos“. Daraus erklärt sich seine prekäre soziale Lage.

Der Künstler sollte jedoch von seiner Kunst leben können. Insofern wird auch authentische Kunst notwendigerweise zur Ware. Der entscheidende Unterschied zum kulturindustriellen Artefakt liegt indessen darin, dass die Kunst nicht als marktgängige Ware – unter Berücksichtigung von Publikums-geschmack und Massennachfrage (marketing) – auf den Markt geschleudert wird, sondern mit „innerer Hingabe an die Aufgabe“ (Max Weber) nach rein ästhetischen Kriterien produziert wird. Künstler, die „nach dem Markt schielen“, haben unter Kollegen keinen guten Ruf. So verweist Max Weber in seinem Vortrag „Wissenschaft als Beruf“ auf diese besondere Verbindung des Künstlers zu seiner Beruflichkeit:

„Wir kennen keinen großen Künstler, der je etwas anderes getan hätte als seiner Sache und nur ihr zu dienen“ (Max Weber).

Der Soziologe Pierre Bourdieu bezeichnete die genuine bzw. avantgardistische Kunst als „Umwegproduktion“, da sich Anerkennung und damit Erfolg erst später einstellen. Für sie gelte eine „verkehrte Ökonomie“: Denn wer verliert, gewinnt! Insofern sei Kunst nicht zuvorderst marktorientiert, sondern suche zunächst nach Anerkennung im künstlerischen Feld. Allerdings ist dabei nach unterschiedlichen „Künstlertypen“ und ihren „Produkten“ zu differenzieren: So stehen *angestellte Künstler* (Orchester-musiker, Schauspieler, Sänger, Intendanten, Dramaturgen), neben *selbständigen Künstlern* (Maler, Bildhauer, Schriftsteller, Komponisten) und *künstlerischen Organisatoren des Kunstbetriebs* (Ausstel-lungsmachern, Regisseuren).

Zur Lage der Kunst in der Gegenwartsgesellschaft

Einerseits...

... haben wir in Deutschland eine einmalige Kulturlandschaft vor uns liegen. Das Bild der Theater- und Orchesterlandschaft in Deutschland wird wesentlich durch die rund 140 öffentlich getragenen Theater bestimmt. Hinzu kommen rund 220 Privattheater, etwa 130 Opern-, Sinfonie- und Kammeror-chester und ca. 70 Festspiele. 84 Opernhäuser mit eigenen Ensembles gibt es in Deutschland. Rund 10 Millionen Menschen besuchen sie jährlich – also fast genauso viele, wie die Gesamtzuschauerzahl in allen Bundesligastadien in einer Saison.

Es gibt also in der gesamten Bundesrepublik die Möglichkeit, anspruchsvolles Theater zu sehen und hochwertige Konzerte zu besuchen. Dass selbst mittelgroße Städte mit knapp über 20.000 Ein-wohnern, wie Meiningen und Schwetzingen, sich einer überregionalen Bedeutung erfreuen, liegt an den Produktionen ihrer Opern, Theater und Orchester. Übrigens: Das älteste ununterbrochen beste-hende deutsche Orchester ist das Orchester des Staatstheaters Kassel, gegründet im Jahr 1502. Auch die unzähligen Kunstvereine sind eine speziell in Deutschland vorzufindende Einrichtung, die interna-tional weitgehend ohne Parallelen geblieben ist. Der älteste Kunstverein wurde 1792 als Albrecht-Dürer-Verein in Nürnberg gegründet. Diesen vielgestaltigen Reichtum an kulturellen Einrichtungen verdanken wir dem Föderalismus, der wiederum ein Erbe der historischen Kleinstaaterei ist.

Andererseits...

... sind Kunst und Kultur für die Politik von nachgeordnetem Stellenwert. Dies zeigt sich bereits auf der organisatorisch- administrativen Ebene exemplarisch an den Zuständigkeiten und Zuschnitten der

zuständigen Landesministerien: In Nordrhein-Westfalen existiert ein „Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport“, im Freistaat Bayern ein „Ministerium für Bildung und Kultus“. In Baden-Württemberg haben wir es mit einem „Ministerium für Kultus, Jugend und Sport“ zu tun, in Hessen mit dem „Hessischen Kultusministerium inklusive Schulen“. Und in Berlin schließlich mit der „Senatsverwaltung für Kultur und Europa“. Diese Zusammenschau zeigt, dass Kunst und Kultur in keinem der Bundesländer immer in Häusern mit geteilten Kompetenzen und Budgets platziert sind.

Schließlich gibt es kein Bundesministerium für Kultur oder Kunst, sondern lediglich eine „Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien“ (BKM). Auch dies ist ein Erbe des deutschen Föderalismus, der die Kompetenz für Kultur weitgehend den Ländern überließ, was durch die Föderalismusreformen im vergangenen Jahrzehnt bestätigt wurde. Ganz anders Frankreich, das hier als Vorbild genannt werden kann, mit seinen berühmten Kulturministern André Malraux und Jack Lang.

Die föderale und kommunale Zuständigkeit für Kunst hat gerade in den vergangenen Jahrzehnten und unter dem Eindruck der Überschuldung von Haushalten und Konsolidierungsbemühungen weitreichende Folgen: Kommunen und Länder setzen bei Sparprogrammen häufig bei den subventionierten Kunst- und Kulturinstitutionen an. So manches Theater musste in jüngster Zeit schließen, sein Ensemble reduzieren oder eine seiner Sparten aufgeben. Vorgaben in Form von Auslastungsquoten und Besucherzahlen schweben wie Damoklesschwerter über Intendanten und Museumskuratoren.

Kunst- und Literaturpreise

Kunst- und Literaturpreise sind die wohl wichtigste Form der Anerkennung von Künstler_innen. In Deutschland wird eine Vielzahl solcher Preise, mit zum Teil hoher Dotierung, vergeben. Aber leider nicht an die, die es am nötigsten hätten: an den künstlerischen Nachwuchs. Die Preisauslober feiern mit der Preisverleihung vornehmlich sich selbst, weshalb sie mit ihren Preisen bekannte und berühmte Künstler beglücken.

Zwei Beispiele unsinniger Preisvergabe möchte ich zur Veranschaulichung dieser Problematik benennen:

1. Der Lyriker und Essayist Hans Magnus Enzensberger erhielt 17 dotierte Preise: vom Büchner-Preis (1963) in Höhe von damals 10.000 DM, was heute in etwa 50.000 Euro entspricht bis zum Frank-Schirrmacher-Preis (2015), dotiert mit 20.000 Euro. Nach dem Deutschen Kritiker-Preis 1962 und dem Georg-Büchner-Preis im folgenden Jahr hätte eigentlich nur noch der Nobelpreis angestanden. Es folgte aber eine Vielzahl nachrangiger Preise. Immerhin hatte sich Enzensberger in der Vergangenheit für die Vergabe von Preisen an weniger bekannte Künstler ausgesprochen und sein Preisgeld für den Ludwig-Börne-Preis 2002 an seine Kollegin Gabriele Goettle weitergereicht.
2. Der Romancier Martin Walser erhielt um die 20 Preise, die meisten davon nach dem Georg-Büchner-Preis 1981. Ist es nicht ridikül, wenn nach dem Bücher-Preis noch ein „Alemannischer Literaturpreis“ und „Oberschwäbischer Kunstpreis“ und ein „Friedrich-Schiedel-Literaturpreis“ der Stadt Bad Wurzach draufgesattelt werden? Wie anders als mit Martin Walser konnte sich das oberschwäbische Bad Wurzach mit seinem ältesten Moorheilbad Baden-Württembergs und seinen knapp 15.000 Einwohnern eine Fußnote in der deutschen Kulturgeschichte verdienen?

Preisverleihungen mit dotierten 20.000 Euro belaufen sich in ihren Kosten nicht selten auf 100.000 Euro, von denen 20 Prozent beim Ausgezeichneten landen, aber 80 Prozent von den Gremien und Laudatoren (u. a. für die Festveranstaltung sowie für die Fahrt- und Aufenthaltskosten) „verfrühstückt“ werden.

Podiumsdiskussion: „Künstler_innen und Wohlfahrtsstaat: Vom Wert der Kunst“

Es diskutierten

Prof. Joel Baumann, Rektor der Kunsthochschule Kassel

Andreas Lübbers, art but fair, Hamburg

Dr. Alexandra Manske, Universität Hamburg

Prof. em. Dr. Walther Müller-Jentsch, Ruhr-Universität Bochum

Moderation

Prof. Dr. Sabine Ruß-Sattar, Universität Kassel

Kunsthochschule Kassel, 27. Juni 2017

Abstract: Die Podiumsdiskussion der Auftaktveranstaltung entspinnt sich entlang der Frage der demokratischen Funktion von Kunst sowie ihrer Fähigkeit zu Autonomie und Kritik. Dabei standen insbesondere die Ökonomisierung und Kommerzialisierung von Kunst in der Kritik, die die Wahrnehmung dieser Funktionen erschwerten. Deshalb rückten Fragen der sozialen Sicherung zur Wahrung künstlerischer Autonomie in den Blickpunkt.

Protokoll Alexander Akel

Die Moderation sowie thematische Zuspitzung für die Podiumsdiskussion übernahm Prof. Dr. Sabine Ruß-Sattar (Universität Kassel). Sabine Ruß-Sattar entwickelte in ihrer Einführung die These, die als zentrale Diskussionsgrundlage für die nachfolgende rund zweistündige Debatte dienen sollte: „Die Kunst ist zentral für die Demokratie“. Dabei führte sie weiter aus, dass die Kunst als das „Ausdrucks-mittel“ für „das Politische“ schlechthin gelte. Mithilfe dieses „Instrumentes“ könne auf wirtschaftliche und gesellschaftliche Missstände aufmerksam gemacht werden. Der „künstlerische“ Protest gegen die von der Europäischen Union geführte Austeritätspolitik im Zuge der Finanz- und Wirtschaftskrise in Griechenland im Jahre 2015 sei sicherlich nur ein, dafür jedoch das gegenwärtig populärste Fallbeispiel, für „die Kunst als Ausdruck des Politischen“. Diese Illustration führte unmittelbar zum Thema der Podiumsdiskussion: „Vom Wert der Kunst – mit Blick auf Politik“. In seinem Einführungsvortrag spannte der emeritierte Soziologieprofessor Walther Müller-Jentsch (Ruhr-Universität Bochum) einen weiten historischen Bogen über die politische und gesellschaftliche Funktion von der höfischen Kultur bis hin zur gegenwärtigen autonomen Kunst. Dabei hielt er fest: „Die Kunst ist autonom. Diese Stellung muss sie verteidigen“. Doch gerade die sozialen und finanziellen Grundlagen öffentlicher Kunst seien im gegenwärtigen Kulturföderalismus und unter dem Eindruck eines sich spekulativ entwickelnden Kunstmarktes keineswegs ungefährdet.

Sabine Ruß-Sattar wies darauf hin, dass in dieser Ausführung eine weite Öffnung des Kunstbegriffes vorgenommen werde, was nicht ganz unproblematisch sei: „Wenn alles Kunst sein soll, was ist es dann noch?“ Darauf erwiderte Alexandra Manske (Universität Hamburg), dass es die Aufgabe von Kunst sei, das Individuum von Mühsal zu befreien. Diese Funktion sei nach wie vor aktuell: Durch die Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft, so Manske, habe sich gleichzeitig das Proletariat herausgebildet. Diese Dialektik spiegle sich gegenwärtig in der, die Gesellschaft strukturierenden, Dichotomie von Reichtum und Armut wider. Das „Künstlersubjekt“ verorte sich eher in der von Armut betroffenen Kohorte, da es zwar „moralisch rein“, aber „wirtschaftlich mittellos“ sei. Dies rühre laut Manske daher, dass sich die „Kampfbegriffe“ Kreativität und Business in einem stetigen Spannungsverhältnis befänden, welches schließlich in einen generellen Widerspruch hinsichtlich der Ansprüche und der gegenwärtigen Ausgestaltung von Kunst und Kultur münde: einerseits der Imperativ permanent „kreativ zu sein“, zugleich aber die Notwendigkeit als „eigener Unternehmer“ aufzutreten.

Andreas Lübbers von der Hamburger Künstlerinitiative „art but fair“, die sich für „faire Arbeitsbedingungen sowie angemessene Gagen“ für Kunst- und Kulturschaffende (art but fair 2017) engagiert, hob sein Metier, das Theater, in seiner kritischen Funktion hervor. Dabei hielt er fest, dass sich das Theaterstück als Kunstform dadurch auszeichne, dass es einerseits jenseits aller Kritik geprobt werde sowie andererseits als Instrument zur Darstellung von Kritik vor dem Publikum bislang große Dienste erwiesen habe. Dennoch würden auch in diesem Bereich mittlerweile Projektanträge und der „ökonomische Zwang“ im Allgemeinen den Alltag bestimmen. Er fragte, wie eine Verbesserung dieser Umstände herbeigeführt werden könne. Dazu erachtet Lübbers zunächst ein grundsätzliches Umdenken als notwendig: „Es braucht Reflexionsprozesse, die Veränderungen in Gang bringen können“.

Joel Baumann, Professor für „Neue Medien“ und Rektor der Kasseler Kunsthochschule, sorgte mit einer scharfen Kritik am akademischen Kunstbetrieb für anregenden Diskussionsstoff. Zum einen können aufgrund der strengen Auswahlkriterien nicht alle potenziellen Studierenden aufgenommen werden, zum anderen gäbe es ausgehend von der Hochschulleitung den Druck, „so viele wie möglich aufzunehmen“. Zudem merkte er gegenüber Walther Müller-Jentsch an, dass die Kunsthochschule Kassel lediglich „teil-autonom“ sei: Geld gibt es nur für Studierende bis zur Vollendung des 10. Semesters. Von einer „Autonomie der Kunst“ könne demzufolge – zumindest an der Hochschule – keine Rede sein. Baumann beendete seinen Beitrag mit der Feststellung, dass auch im akademischen Kunstbetrieb „alles wirtschaftlich“ orientiert sei.

Andreas Lübbers ging darauf folgend auf die institutionelle Verankerung der Kunst im politischen System der Bundesrepublik Deutschland ein. Dabei stellte er heraus, dass unter der schwarz-gelben Bundesregierung zwischen 2009 und 2013 die Kunst im Wirtschaftsministerium angesiedelt wurde. Im Zuge dessen erwähnte er auch den „Kreativwirtschaftsbericht“, welcher sich in dieser Zeit etabliert habe. Damit sei einmal mehr untermauert, dass auch im Kunstbetrieb „alles der kapitalistischen Verwertungslogik folgt“. Walther Müller-Jentsch sah sich in direkter Reaktion auf Lübbers in seiner Vortrags-Argumentation bestätigt: „Wenn die Kunst auf den Markt treffen muss, dann ist das schlecht“.

Zusammenfassend sieht Lübbers durchaus problematische Tendenzen in der Entwicklung des Komplexes von Kunst, Staat und Markt: Der Kunst- und Kulturbereich ist nennenswert gewachsen, mit ihm aber zugleich der Anteil derer, die sich in prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen befinden. Bis zur Einführung der Hartz-IV-Reform im Jahre 2005 habe das Arbeitslosengeld I als „Auf-fangbecken“ gedient. Nun drohe hingegen sofort die „Hartz-IV-Falle“, so Lübbers. Dieser Umstand in Kombination mit der wachsenden Verflechtung mit und Abhängigkeit von anderen Bereichen aufgrund von „Projektarbeit, Werkverträgen und teilautonomer Arbeit“ (Schroeder et al. 2017: 1), sei dieses Problem auch kaum mehr in den Griff zu bekommen.

Daher sieht Lübbers die einzige Lösung in der Einführung eines bedingungslosen Grundeinkommens im Zuge des sich verstärkenden Neoliberalismus, da dieses frei von Bedürftigkeitsprüfungen, Sanktionen und Bürokratie sei und somit der Kunst ein „Stück“ Autonomie (zurück)geben könne.

Panel 1: „Die soziale Lage von Künstler_innen: Daten und Deutungen“

Vortrag

Dr. Eckhard Priller, Maecanta Institut Berlin

Es diskutierten

Dr. Usa Beer, ehem. Vorsitzende der Fachgruppe Bildende Kunst in Ver.di

Rolf Bolwin, Vorsitz des Beirates der KSK für die Verwerterseite

Moderation

Prof. Dr. Sabine Ruß-Sattar, Universität Kassel

Evangelische Studierendengemeinde (ESG) Kassel, 28. Juni 2017

Abstract: Im Panel werden zunächst die Ergebnisse einer Umfrage des Bundesverbandes Bildender Künstler_innen und Künstler durch Eckhard Priller vorgestellt. Usa Beer zeigt in ihrem Vortrag, wie problematisch sich die Frage des Bewusstseins und der konkreten Handlungsbedarfe angesichts der sozial prekären Lebensverhältnisse sogar aus Sicht der Künstler_innen selbst darstellt. In der Diskussion werden Handlungsbedarfe erörtert und Auswege aus dieser Misere aufgezeigt.

Eröffnungsvortrag von Eckhard Priller

Auf der Grundlage der vom Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK) im Frühjahr 2016 durchgeführten Umfrage konnten wichtige Aussagen zur aktuellen wirtschaftlichen und sozialen Situation der Bildenden Künstler_innen getroffen werden. Es ist als ein besonderer Verdienst des Verbandes anzusehen, dass er durch seine Erhebungen dazu beiträgt, die Datenlücken im Bereich der Schaffens- und Lebenssituation Bildender Künstler_innen zu schließen. Die Umfrage aus dem Jahr 2016 umfasste ein breites Spektrum von inhaltlichen Fragen. Dabei reichten die betrachteten Aspekte von der Erfassung der künstlerischen Arbeitsschwerpunkte der Befragten, über deren Ausstellungstätigkeit bis hin zur Einkommenssituation. Zusätzlich standen in diesem Jahr Fragen zu Einkünften aus Ausstellungsvergütungen und – aus aktuellem Anlass – die Erfassung des Engagements für Geflüchtete im Zentrum. Von der Beteiligung her ist es die bislang größte Umfrage des BBK. Insgesamt liegen aus der Befragung, die von März bis Mai 2016 durchgeführt wurde, Angaben von 1.366 Personen vor. 415 Fragebögen wurden, was erstmalig möglich war, online beantwortet.

Setzt man die Ergebnisse der aktuellen Umfrage in Beziehung zu den Resultaten der vorherigen Untersuchungen, kann man feststellen, dass sich die soziale Struktur der Bildenden Künstler_innen verändert. Der Anteil der Künstler_innen (56,4 Prozent) ist gerade nach den letzten Umfragen angestiegen und liegt inzwischen über dem der Künstler (43,6 Prozent). Es lässt sich also feststellen, dass die Bildende Kunst weiblicher wird.

Obwohl sich die Strukturen des räumlichen Umfeldes nach den einzelnen BBK-Umfragen insgesamt als relativ stabil erweisen, wird im Trend die Großstadt von Bildenden Künstler_innen zunehmend als Wohn- und Arbeitsort bevorzugt. So lebt rund die Hälfte der Umfrageteilnehmer_innen (50,1 Prozent) in Großstädten. Den ländlichen Raum wiederum bevorzugt nur jede_r fünfte Befragte (20,9 Prozent), während jeweils weniger als 15 Prozent kleine und mittelgroße Städte nennen. Wenn gerade der nicht-urbane Raum an Zuspruch verliert, können die Ursachen u.a. in den geringeren Chancen gesehen werden, hier die Ergebnisse des künstlerischen Schaffens zu präsentieren oder außerhalb der künstlerischen Tätigkeit Beschäftigungsmöglichkeiten zu finden.

Die wirtschaftliche Situation der Bildenden Künstler_innen ist auch nach den Angaben der Umfrage 2016 weiterhin angespannt und partiell durchaus prekär. Die schwierige Situation zeigt sich besonders in der geringen Höhe der Einkommen. Allein der Verkauf der Werke, Honorare und andere

künstlerische Aktivitäten decken den Lebensunterhalt zumeist nicht oder nur marginal. Allerdings beziehen auch nur relativ wenige Arbeitslosengeld II (3,9 Prozent). Bei den Einkünften aus dem Verkauf von Kunstwerken ordneten sich in der unteren Größenklasse (bis unter 5.000 Euro) mehr als 60 Prozent der Umfrageteilnehmer_innen ein. Der Anteil jener, die gar keine Einkünfte aus ihren künstlerischen Aktivitäten erhielten, lag dabei rückblickend auf das Jahr 2015 bezogen bei rund 13 Prozent. Jede_r Fünfte (20 Prozent) hatte nur geringe Einkünfte bis maximal 1.000 Euro. Die höheren Größenklassen über 20.000 Euro erreichten hingegen nur rund 12 Prozent der Künstler_innen. Die Einkünfte bleiben über die Jahre 2013 bis 2015 vergleichsweise konstant. Frauen sind stärker in den unteren Gruppen, Männer stärker in den oberen Gruppen vertreten.

Von Ankäufen der öffentlichen Hand profitierte nur ein sehr geringer Anteil der Künstler_innen (2015: 10,4 Prozent). Am häufigsten wurden von Kommunen und Kreisen Werke angekauft, die sich damit erneut nicht nur als wichtigster Nachfrager nach künstlerischen Leistungen erweisen, sondern auch entsprechende Kunstförderung betreiben. Für die Bundesländer sind die Werte eher gering, für den Bund kaum nennenswert.

Noch weitaus niedriger sind die Fallzahlen bei den Einkünften aus honorierten Einladungen zu einem Wettbewerb zu Kunst am Bau bzw. im öffentlichen Raum oder durch Aufträge in diesen Bereichen. Auch an privaten Museen, Stiftungen oder entsprechende Einrichtungen konnte nur etwa jede_r zehnte Befragte Verkäufe tätigen. Bei den Einkünften liegt der größte Teil (zwischen 75 Prozent und 85 Prozent) bei einem Betrag unter 3.000 Euro, über 5.000 Euro erhielten nur rund 11 Prozent.

Vergütungen der VG Bild-Kunst erhielt jährlich etwa jede_r Dritte. Die Höhe der Vergütungen ist relativ gering und konzentriert sich in der Größenklasse unter 500 Euro (rund 82 bis 83 Prozent aller Befragten mit Vergütungen der VG Bild-Kunst).

Um Defizite aus fehlenden oder unzureichenden Einkünften aus dem künstlerischen Schaffen auszugleichen, werden von den Bildenden Künstler_innen unterschiedliche Einkommensquellen genutzt:

- Fast jede_r Zweite erzielte Einnahmen durch die Durchführung von künstlerischen Lehrtätigkeiten, die damit die zweitwichtigste Einkommensquelle darstellen. Aber auch deren Vergütung ist für viele eher gering.
- Der Kreis, der auf ein honoriertes Stipendium verweisen kann, ist klein: nur 46 Befragte im Jahr 2013 und 2015 sowie 37 Befragte im Jahr 2014. Zwischen 70 Prozent und 80 Prozent der Stipendiaten erhielten Beträge unter 3.000 Euro.
- Fast 80 Prozent aller Umfrageteilnehmer_innen berichteten hingegen von Einkünften aus anderen, nicht-künstlerischen Quellen (38,7 Prozent). Neben nichtkünstlerischen beruflichen Tätigkeiten, nennen die Befragten Altersrenten (32,9 Prozent), aber auch die Unterstützung durch Ehe- oder Lebenspartner (33,7 Prozent), Verwandte und Freunde (9,1 Prozent), Mäzene (2,4 Prozent) sowie den ALG-II-Bezug (3,9 Prozent).
- Ein Blick auf die Höhe der monatlichen Renten bestätigt allerdings das Bild von der schlechteren Einkommenssituation eines großen Teils älterer Künstler_innen. Gut ein Viertel erhält nur eine Rente bis 400 Euro, ein weiteres Viertel nur einen Betrag von bis zu 800 Euro. Dabei erhalten Frauen im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen in einem viel stärkeren Maße niedrige Renten.

Der klassische Arbeitsplatz ist zwar noch immer das Atelier; dies trifft mit 84,8 Prozent für den überwiegenden Teil der Befragten zu. Insgesamt geben mehr als jede_r zweite Befragte (54,2 Prozent) an, in einem Atelier im Wohnumfeld zu arbeiten. Wenn sich das Atelier außerhalb der Wohnung befindet, ist es überwiegend sehr nah zu dieser gelegen. Auch Gemeinschaftsateliers werden genutzt. Für lediglich 6,8 Prozent ist das Atelier Teil eines kommunalen Atelierprogramms. Hier besteht dringender Handlungsbedarf bei den Kommunen. Die am häufigsten genannten Gründe für das Fehlen eines Ateliers sind die zu hohen Kosten hierfür sowie fehlende Möglichkeiten bzw. Angebote.

Die finanziellen Aufwendungen für die Ateliernutzung stellen einen wichtigen Faktor in der wirtschaftlichen Lage Bildender Künstler_innen dar. Unter Berücksichtigung aller anfallenden Betriebskosten lag im Jahr 2016 der Anteil der Befragten, die bis 100 Euro für ihr Atelier ausgaben, mit 21,8 Euro wesentlich höher als 2011 (16 Prozent). Jeweils mehr als ein Viertel der Befragten hatten hierfür

Ausgaben bis 200 Euro bzw. bis 300 Euro. Es ist also ein Trend zur Vermeidung von Atelierkosten festzustellen. Nur rund 22 Prozent gaben mehr als 300 Euro für die Ateliernutzung aus. Frauen haben im Durchschnitt nicht nur kleinere Ateliers, sondern sind auch in den unteren Atelierkostenkategorien stärker vertreten als ihre männlichen Kollegen.

Bildende Künstler_innen sind fest in der Gesellschaft verankert. Mit ihren künstlerischen Aktivitäten und auch durch ihre künstlerische Lehrtätigkeit tragen sie wesentlich zur kulturellen Bildung in der Gesellschaft bei und sind entscheidend an den Auseinandersetzungen der Zeit beteiligt. Dies reflektiert sich in ihren Werken und den umfangreichen Ausstellungsaktivitäten. So beinhalten Ausstellungen einen starken ideellen Charakter und dienen der Präsentation von Kunst sowie der Kunstvermittlung. Gleichzeitig sind sie mit viel Einsatz und Aufwand seitens der Künstler_innen verbunden. Die Angaben zur Ausstellungstätigkeit belegen umfangreiche Aktivitäten der Bildenden Künstler_innen in diesem Feld. Nahezu alle Umfrageteilnehmer_innen (95,8 Prozent) verfügen im Jahr 2016 über Erfahrungen bei Einzel- und Gruppenausstellungen. Lediglich weniger als jeweils 5 Prozent waren noch nie an einer Einzel- oder Gruppenausstellung beteiligt. Selbst jüngere Künstler_innen haben bereits zu einem hohen Anteil Ausstellungserfahrungen.

Über eine Vergütung für die Zur-Verfügung-Stellung von Kunstwerken berichtet nur jede_r fünfte Ausstellende (20,4 Prozent). Somit lässt sich der Schluss ziehen, dass Ausstellungen für Bildende Künstler_innen wirtschaftlich gerechnet oft ein Zuschussgeschäft sind und selbst deren Aufwand nicht entsprechend entschädigt wird: Weit mehr als jede_r zweite Befragte (59,5 Prozent) bewertete die Aufwandserstattungen als nicht kostendeckend.

Doch nicht nur durch ihr künstlerisches Schaffen, sondern auch durch ihr ehrenamtliches Engagement (wie beispielsweise für Geflüchtete) haben die Bildenden Künstler_innen einen wichtigen Anteil an Solidarität und sozialem Zusammenhalt der Gesellschaft. Aus aktuellem Anlass wurde in der Umfrage untersucht, welches aktive Engagement Bildende Künstler_innen hinsichtlich der Initiierung und Durchführung von künstlerischen Projekten mit Geflüchteten entwickelt haben, welcher Art diese Projekte sind, welche organisatorische Kontexte gewählt wurden und ob in Zukunft entsprechende weitere Projekte geplant sind. Fast ein Viertel der Umfrageteilnehmer_innen gab an, bereits künstlerische Projekte mit Geflüchteten realisiert zu haben. Gleichzeitig planen 29,5 Prozent der Umfrageteilnehmer_innen, die bisher noch keine Projekte durchgeführt haben, diese künftig durchzuführen.

Rund ein Drittel der Befragungsteilnehmer_innen engagiert sich in anderer Weise. Neben politischen Aktionen, z. B. die Teilnahme an Anti-Pegida-Demonstrationen, werden vor allem konkrete Unterstützungsleistungen bei der Eröffnung eines Flüchtlingscafés, Basteln mit Flüchtlingskindern, Behördengänge für und mit Geflüchtete(n), Deutschunterricht und andere Bildungsprojekte an Volkshochschulen, Dolmetschertätigkeiten, EDV-Kurse, ehrenamtliche Mitarbeit in Kleiderkammern, Organisation eines Flüchtlingschors oder nicht zuletzt Geld- und Sachspenden genannt.

Fasst man die Ergebnisse der vorliegenden Daten zusammen, lässt sich festhalten, dass sich die soziale Zusammensetzung der Bildenden Künstler_innen verändert. Der Frauenanteil steigt, was aus Erfahrungen in anderen Bereichen oft mit sinkenden Einkommen verbunden ist. Gleichzeitig verschiebt sich das Umfeld des Schaffens, indem versucht wird Atelierkosten einzusparen. Insgesamt muss die wirtschaftliche Situation der Bildenden Künstler_innen weiterhin als angespannt und partiell sogar als prekär bezeichnet werden. Andererseits sind Bildende Künstler_innen fest in der Gesellschaft verankert – nicht nur durch ihre Ausstellungstätigkeit, sondern auch durch die Teilnahme und Reflektion gesellschaftlicher Probleme. So zeigen sie ein hohes ehrenamtliches Engagement für Geflüchtete und haben einen wichtigen Anteil an der Sicherung von Solidarität und Zusammenhalt in der Gesellschaft. Demgegenüber partizipieren Bildende Künstler_innen nur begrenzt vom Wohlfahrtsstaat. Zwar ist die Künstlersozialkasse eine große Errungenschaft, sie löst aber nicht grundsätzlich alle wirtschaftlichen Versorgungsfragen.

Kommentar Dr. Usa Beer

Das Motto der 14. Documenta ist: „Von Athen lernen“. Heißt das sparen lernen, protestieren gegen bestehende festgefahrene Strukturen, noch einmal Demokratie von Grund auf neu definieren, improvisieren und durchhalten, heißt das innovativ sein?

Das ist das, was Künstler_innen täglich tun mithilfe von Kompetenzen, die ihnen zur Verfügung stehen, oder die sie im Laufe ihres Berufslebens entwickeln. Denn auch sie sehen sich in prekären Situationen. Die Zahlen sind bekannt. Nur ca. 4 Prozent der Künstler_innen können von ihrer Arbeit leben. Das kann nicht oft genug wiederholt werden. Eigentlich ein unglaublicher Sachverhalt, der in anderen Berufsgruppen nicht selbstverständlich hingenommen würde.

Gerade ist der neue Armutsbericht erschienen. Er beinhaltet aktuelles Zahlenmaterial zur Armutsfrage. Die Armut trifft demnach verstärkt schlecht Ausgebildete, Alleinerziehende, Rentner_innen und eben auch Selbstständige, insbesondere Freiberufler_innen. Das Thema der Veranstaltung bezieht sich auf Künstler_innen. Aus diesem Grunde sollen die spezifischen Armutsbedingungen von Künstler_innen beleuchtet werden. Diese habe ich aufbauend auf allgemeinen Untersuchungen des Armutsforschers Christoph Butterwegge in einem Kapitel meiner Publikation „Zwischen Avantgarde und Auftrag, Bildende Künstler_innen und ihre Kompetenzen als gesellschaftliches Potential“ in Bezug auf Künstler_innen spezifiziert.

Vielfach besteht die Auffassung, dass Künstler_innen an ihrer Situation selbst schuld sind, da sie diese frei gewählt haben. Das macht die Armut nur leider nicht besser oder leichter zu ertragen. Zumal wenn Künstler_innen arm sind, weil sie für ihre Arbeit nicht oder nicht hinreichend bezahlt werden, ist diese Auffassung mehr als fragwürdig. Verschiedene Gesichtspunkte der Armut von Künstler_innen lassen sich wie folgt zusammenfassen:

1. Biographische und persönliche Kriterien

- a. Die Wahrnehmung der Armut wandelt sich im Laufe des Lebens durch zunehmende Erfahrung und die Veränderung der persönlichen Verhältnisse, Bedürfnisse und Notwendigkeiten (persönlicher Wertewandel).
- b. Die Wahrnehmung ist je nach Persönlichkeit unterschiedlich.
- c. Differenz von Theorie und Praxis. Die Armut wird in der Theorie (im Studium) anders erlebt als in der späteren beruflichen Praxis.

2. Wertewandel

Die gesellschaftlichen Wertvorstellungen wandeln sich. So spielt es eine fundamentale Rolle, wenn vermehrt auf Wohlstandsinsignien wie Autos, Reisen, teure Markenkleidung etc. Wert gelegt wird, was (nicht nur) bei Künstler_innen in der Folge möglicherweise zu einer Exklusion führt, wenn diese sich solcherlei nicht leisten können.

3. Volkswirtschaftliche Veränderungen

Die volkswirtschaftlichen Gegebenheiten verändern sich etwa durch die Inflation, und haben eine Verminderung oder Abwertung der Einnahmen der Künstler_innen zur Folge, was durch ständige Einzelverhandlungen (im Gegensatz zu kollektiven Tarifverhandlungen in anderen Berufen) aufgefangen werden muss. Zudem sitzt der oder die Künstlerin zumeist „am kürzeren Hebel“, was die Sache noch erschwert.

4. Ort und Kultur

Der Ort, an dem die/der Künstler_in lebt, beeinflusst die Wahrnehmung. So mag es für ortsungebundene Künstler_innen verführerisch sein, zeitweilig in einem kostengünstigen etwa südlichen Land zu leben, dabei aber außer Acht zu lassen, dass im Rentenalter mangels Vorsorge im eigenen oder im gastgebenden Land der entsprechende finanzielle Background fehlt.

5. Zeitpunkt/ Dauer und Qualität der Armut

Der Zeitpunkt des Auftretens, die Dauer und die Qualität der Armut sind relevant.

a. Zeitpunkt / Dauer

- Episodisch: Wenn die Armut aufgrund kurzfristiger Auftragseinbrüche eintritt, gehört dies gewissermaßen zum Berufsbild und wird von den Künstler_innen in der Regel vergleichsweise leicht verkraftet.
- Langjährig: Herrscht Armut über einen langen Zeitraum vor, kann dies zu einer Aufgabe der Tätigkeit führen, sowie psychische Folgen nach sich ziehen.
- Als Abschluss eines Berufslebens: Kommt die Armut im Rentenalter, ist sie vermutlich unabänderlich, da kaum mehr eine Möglichkeit des Umsteuerns besteht, und kann somit die Lebenswirklichkeit entsprechend negativ beeinflussen.

b. Qualität

- begründete Hoffnung auf Änderung besteht weiterhin
- Perspektivlosigkeit herrscht vor, da keine Änderung mehr absehbar ist

Die Künstler_innen unterscheiden sich von anderen Berufsgruppen dahingehend, dass ihnen zu Beginn des Berufslebens (inzwischen) zumeist bekannt ist, dass ihre ökonomische Situation in der Zukunft nicht optimal sein wird. Die Ursache ist als systemimmanent anzusehen, da in diesem Fall klar und somit gesellschaftlich gewollt ist, dass eine Berufsausbildung finanziert wird, die den Lebenserwerb nur in wenigen Fällen sicherstellen wird. Auch wenn in anderen Berufen nach Abschluss der Ausbildung ebenfalls kein Anrecht auf sichere Einkünfte besteht, fällt dies bei Künstler_innen stärker ins Gewicht, da ihre Auftragslagen insgesamt unsicherer und größeren Schwankungen unterworfen sind. Für die Künstler_innen ist ihr Improvisationsvermögen hilfreich an dieser Stelle und das Bewusstsein, dass sie sich immer wieder „durchschlagen“ und Durchhaltevermögen beweisen müssen, eben weil von Anfang an klar ist, dass nach der Ausbildung kein linearer Weg beschritten werden kann. Damit gleichen die Künstler_innen ein gesellschaftliches Defizit aus, was jedoch nicht in ihrer Verantwortung liegen dürfte.

Die Dauer bzw. der Zeitpunkt des Beginns der Armut weist bei Künstler_innen insofern eine Besonderheit auf, da ihre Armut sehr plötzlich auftreten kann. Im Verhältnis zu anderen Selbstständigen müssen sie mit stark schwankenden Auftragslagen oder einem Galeriewechsel bzw. -verlust, der mangels Auswahl nicht leicht ersetzt wird und ohnehin keine Einkunftsgarantie bietet, umgehen.

Auch die Rentenabsicherung, die bei Angestellten durch die Arbeitgeber_innen erfolgt, ist bei Künstler_innen häufig ausgesprochen unzureichend. Da die Zugehörigkeit zur Künstlersozialkasse freiwillig ist, kann sie auch umgangen werden. Zudem gewährleistet die Künstlersozialkasse zwar eine gute solidarische und einheitliche Krankenabsicherung, dagegen fällt die Renten- und Pflegeabsicherung – da verdienstabhängig – gering und mangelhaft aus.

Die realistische Wahrnehmung der eigenen Situation erfolgt unter Umständen bei Künstler_innen erst im fortgeschrittenen Alter oder kurz vor Eintritt der Rente, wenn es bereits zu spät ist, ausreichend privat für die Rente vorzusorgen (zumal dann, wenn die finanziellen Voraussetzungen dafür vorher ohnehin fehlten). So kann Armut abrupt und mit großer Härte besonders im Alter entstehen. Eine Auftrags- bzw. Arbeitslosenversicherung, die heute auch in Zeiten zunehmender Selbstständigkeit abgeschlossen werden kann, steht den Künstler_innen nicht zur Verfügung. Denn Voraussetzung dafür ist ein vorheriges Angestelltenverhältnis. Rund 90 Prozent der Bildenden Künstler_innen sind selbständig im Gegensatz zu Schauspieler_innen oder Musiker_innen, die zu ca. 30 Prozent als Angestellte abgesichert sind.

Die Perspektive bezüglich der Bewertung der Armut kann bei Künstler_innen im Verhältnis zu anderen Berufen bis ins fortgeschrittene Alter eine positive und hoffnungstragende sein, da immer die Möglichkeit bestehen könnte (was auch gerne suggeriert wird), noch einmal „groß herauszukommen“, wohingegen die Tatsachen gegen einen späten Erfolg sprechen (s. Statistiken der Künstlersozialkasse). Gleichzeitig stellt genau diese als positiv zu bewertende Besonderheit eines gelebten Prinzips Hoff-

nung eine Problematik hinsichtlich der existenziellen Absicherung der Künstler_innen dar, wenn nicht rechtzeitig Weichen bezüglich einer notwendigen beruflichen Umorientierung gestellt werden bzw. werden können. Die Armut der Künstler_innen durfte nicht als unwürdig angesehen werden, da ihre Wertschätzung durch die Gesellschaft nicht gering zu sein scheint. Dennoch kann die Armut als selbstverschuldet bewertet werden und ein geringeres Maß an Bereitschaft zur Änderung der Lage durch die politischen Entscheidungsträger_innen zur Folge haben, zumal die Künstler_innen – gewissermaßen einer Randgruppe angehörend – marginalisiert werden können.

Inwiefern die strukturelle Armut der Künstler_innen eine Stellvertreter_innenfunktion impliziert und auf eine gesellschaftlich intendierte Rolle abzielt, bleibt offen und weitergehend zu reflektieren. Zu bemerken ist auch, dass das Umfeld für die Künstler_innen eine existenzielle Bedeutung hat. Die Zusammenarbeit mit anderen künstlerisch oder im angewandten Bereich tätigen (Lebens-)Partner_innen bzw. Kolleg_innen bietet die Möglichkeit der Identifikation aber auch der relativierenden Bewertung der eigenen Lage. Denn, wenn alle im Umfeld vergleichsweise prekär leben, ist dies leichter zu akzeptieren und zu tolerieren. Gleichzeitig besteht die Gefahr, den realistischen Blick für die eigene Lage zu verlieren. Diejenigen Künstler_innen, denen die soziale und berufliche Anbindung zu anderen Künstler_innen fehlt, fühlen sich möglicherweise unzureichend anerkannt. Eine solche Anbindung, wie sie für andere Berufsgruppen besteht, die beispielsweise als Angestellte tätig sind, ist auch für die Künstler_innen von existenzieller Bedeutung – nicht zuletzt für deren soziale wie berufliche Vernetzung und politische Organisation, die ihnen dabei hilft, ihre Existenz zu sichern und ihre Lage zu verbessern.

Von einem gesellschaftlichen Wertewandel speziell im Rahmen ihres Umfeldes dürften Künstler_innen möglicherweise weniger betroffen sein als andere, da sie sich unabhängiger machen können von gängigen Bewertungen, was beispielsweise Statussymbole und Wohlstandsinsignien anbelangt, da ein Teil ihrer künstlerischen Tätigkeit darin besteht, ständig „neu zu sehen“ und neu, d.h. selbst zu bewerten und einzuordnen.

Zurück zum Motto der Documenta und einem der thematischen Schwerpunkte: der Flüchtlingsfrage. Was lernen Künstler_innen von Athen? Wenn Künstler_innen Projekte mit Flüchtenden durchführen, was vermehrt der Fall ist, helfen „tendenziell Prekäre“ anderen, die Hilfe benötigen... in diesem Fall mit der internationalen Sprache der Kunst. Das ist eine Stärke von Kunstschaaffenden eben auch im Rahmen der Documenta. Und da sind, wie die Kulturstatsministerin Frau Grütters versichert: die Kunst und die Künstler_innen ein „Seismograph für den Zustand der Welt“... und nehmen eine Vorreiterrolle ein.

Dies sollte angemessen gefördert oder einfach nur angemessen bezahlt werden durch Projektgelder, durch Ausstellungsvergütungen und deren gesetzliche Grundlagen, durch Sachmittel, durch Tauschmöglichkeiten etc. Die Verantwortlichen in der Kulturpolitik sollten sich verstärkt über die konkrete Lebenssituation der Künstler_innen informieren, um sachgerecht entscheiden zu können. Für bessere Absicherungen zu sorgen und auf die Einbindung der Künstler_innen in diese zu insistieren, ist ein weiterer wesentlicher Punkt. Auch die Arbeitsbedingungen, insbesondere die Atelierförderung können verbessert werden. Auf Aufklärung schon in der Ausbildung der Künstler_innen sollte vermehrt Wert gelegt werden, wie von Studierenden selbst immer wieder eingefordert wird. Nicht zuletzt das Grundeinkommen ist ein wichtiges Instrument. Ein Grundeinkommen, das jedoch nur grundlegende Bedürfnisse sichert, sollte zugunsten einer angemessenen Teilhabe, eines guten Lebens erweiterbar sein. „Aufsatteln“ und Dazuverdienen durch angemessen honorierte Tätigkeit muss dazugehören.

Das jedoch betrifft nicht nur Künstler_innen. Deshalb sollte Bezahlung, Honorierung und die Vermehrung und Verteilung von Geld generell überdacht und einschneidend korrigiert werden, damit Demokratie glaubwürdig bleibt als Sache des Volkes, wie auch immer dieses sich zusammensetzt.

Podiumsdiskussion

Protokoll Dr. Samuel Greef

Das Panel zur sozialen Lage von Künstlern eröffnete Dr. Eckhard Priller, der die Ergebnisse einer Studie im Auftrag des Bundesverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK) zur sozialen Lage der Kunschtschaffenden im Bereich Bildender Kunst präsentierte. Die Mehrheit der hier tätigen Künstler_innen bezieht aus ihrer künstlerischen Tätigkeit eher geringe Einkünfte, die unter 5.000 Euro im Jahr liegen, was aufgrund oftmals kontinuierlich prekärer Einkommensverhältnisse in der Folge zu einer geringen Höhe der Rentenansprüche führt, womit die Gefahr von Altersarmut sehr groß sei. Gerade zwischen den Geschlechtern seien starke Diskrepanzen zu erkennen. Zusammenfassend stellte Priller fest, dass die Bildenden Künstler_innen einerseits fest in der Gesellschaft verankert sind und einen unverzichtbaren kulturellen Beitrag für diese leisten. Andererseits ist ihre wirtschaftliche Situation jedoch weiterhin angespannt, partiell prekär und sie partizipieren nur begrenzt am Wohlfahrtsstaat. Die Künstlersozialkasse (KSK) stellt zur Absicherung der Künstler_innen der Bildenden Kunst zwar eine Errungenschaft dar, doch könne aufgrund der Voraussetzungen zur Partizipation an der KSK nur rund jede_r zweite Künstlerin und Künstler im Bereich der Bildenden Kunst versichert werden. Rolf Bolwin verwies auf einen entscheidenden Unterschied zwischen Darstellender Kunst und Bildender Kunst. In der Darstellenden Kunst sei der Großteil der Künstler_innen zumindest phasenweise in abhängigen Beschäftigungsverhältnissen angestellt, weshalb Darstellende Künstler_innen oft nicht über die KSK sondern über das für abhängig Beschäftigte übliche Sozialversicherungssystem versichert würden. Dr. Usa Beer hob als ehemalige Vorsitzende der Fachgruppe Bildende Kunst bei Ver.di hervor, dass die Lage vieler Künstler_innen im Bereich der Bildenden Kunst nicht einfach nur prekär sei, sondern insbesondere im Vergleich zu anderen Selbstständigen und nicht zuletzt auch im Vergleich zu den Kolleg_innen anderer Bereiche aus Kunst und Kultur schlechter und unsicherer ausfällt. Das Argument, dass Kunst- und Kulturschaffende ihre Situation frei gewählt hätten, könne die Armut nicht legitimieren. Außerdem liege es nicht primär an den Künstler_innen selbst, dass sie nicht ausreichend oder gar nicht für ihre künstlerische Tätigkeit bezahlt werden. Zwar seien Kunst- und Kulturschaffende in der Gesellschaft stark verankert und erhielten Anerkennung für ihre Tätigkeit, doch drücke sich diese gesellschaftliche Verankerung und Anerkennung keineswegs hinsichtlich der Vergütung ihrer vollbrachten Tätigkeit und Leistung aus. So würden beispielsweise Ausstellungen oft ohne schriftliche Vereinbarung über eine Vergütung erfolgen.

Zugleich gäbe es eine Neigung die Kunst für politische Zwecke zu instrumentalisieren, wie Rolf Bolwin am Beispiel der allgegenwärtigen Frage nach der politischen Aussagekraft der diesjährigen documenta verdeutlichte und darüber hinaus kritisierte, dass diese Neigung dem Anspruch der Kunst nach Autonomie nicht gerecht werde und auch die soziale Situation der Künstler_innen ausblende. Eine zentrale Aufgabe bestehe daher darin, den Arbeits- und Lebensbedingungen von Künstler_innen gegenüber dem politischen Interesse an der Kunst, die sich in der Gesellschaft großer Anerkennung und Wertschätzung erfreut, eine größere Aufmerksamkeit zu schenken. Zur Frage, wie die Lage der Künstlerinnen und Künstlern konkret verbessert werden könne, wurden vielfältige Punkte genannt. Dr. Usa Beer sprach sich für eine grundlegende Absicherung von Künstler_innen aus, die durch ein bedingungsloses Grundeinkommen ermöglicht werden könnte. Rolf Bolwin verwies darauf, dass sich die soziale Sicherheit für den künstlerischen Bereich nur durch öffentliche Gelder und nicht allein über den Markt finanzieren lasse. Die zunehmende Kürzungspolitik hinsichtlich öffentlicher Zuschüsse wirke sich daher besonders negativ auf die soziale und wirtschaftliche Situation von Künstler_innen aus.

In der abschließenden Diskussion wurden zwei weitere Aspekte hervorgehoben: Erstens lasse sich im Kulturbereich eine Re-Traditionalisierung der Geschlechterverhältnisse erkennen. Künstler_innen

verdienen im Durchschnitt deutlich weniger als Künstler, weshalb sich hier ein Fortbestehen des Haupternährer-Modells abzeichne. Zugleich erfahren im Kulturbereich auch männliche Künstler eine Prekarisierung. Zweitens komme es im Zuge der Digitalisierung teilweise zu einer Auflösung des symbiotischen Verhältnisses zwischen Kunstschaffenden und Kunstverwertenden, das für die Finanzierung der Künstlersozialkasse prägend sei. So sei es möglich, dass etwa Blogger_innen in der KSK versichert seien, während gleichzeitig Unternehmen, die auf Blogs Werbung schalten und damit den Blogger finanzieren, nicht abgabepflichtig sind. Denn im Gegensatz zu Verwertenden, würden Unternehmen keine künstlerische Leistung in Auftrag geben.

Rolf Bolwin wies allerdings darauf hin, dass auch zwischen den abgabepflichtigen Unternehmen die Interessen divergieren würden. Im Gegensatz zu den Kulturunternehmen nimmt bei anderen privaten Unternehmen der Widerstand gegen die Institution der KSK zu. Sie fordern eine Entbürokratisierung, da ihnen insbesondere die Abrechnung zu kompliziert sei. Dabei würden sie allerdings gleichzeitig das Soziale in der Kunst insgesamt in Frage stellen.

Panel 2: Zwischen „staatskulturellem“ Erbe und gesellschaftlicher Transformation: Kunstverständnis, soziale Lage und soziale Perspektiven ost-deutscher Künstler_innen

Es diskutierten

Prof. em. Dr. Karl Siegbert Rehberg, TU Dresden

Trak Wendisch, Künstler, Berlin

Christiane Werner, Vorsitzende des BBK Leipzig

Manfred Wiemer, Amt für Kultur und Denkmalschutz Dresden

Moderation

Prof. Dr. Florian Grotz, Helmut-Schmidt-Universität Hamburg

Evangelische Studierendengemeinde (ESG) Kassel, 28. Juni 2017

Abstract: Das Panel betrachtet soziale Ungleichheit aus einer spezifischen Ost-West-Perspektive und aus der Sicht der autonomen Kunstszene in der Bundesrepublik und der scheinbar durchweg staatlich gelenkten Kunst in der DDR. Diese Schwarz-Weiß-Darstellung erweist sich als wenig tragfähig und so entspinnt sich eine lebhafte Debatte über die wechselseitige Wahrnehmung von Kunst und Künstler_innen in der BRD und der DDR. Wenig Klarheit herrschte hingegen hinsichtlich des DDR-Erbes in der heutigen ostdeutschen Kunstszene.

Eröffnungsvortrag von Florian Grotz

Diejenigen unter Ihnen, die das Programm genauer studiert haben, dürften festgestellt haben, dass dieses Panel einige Besonderheiten aufweist. Anders als in den anderen Teilen der Veranstaltung wollen wir das Thema „Künstler_innen im Wohlfahrtsstaat“ nicht im Hinblick auf einen bestimmten sozialstrukturellen oder institutionellen Problembereich diskutieren, sondern im Hinblick auf einen spezifischen historisch-politischen Kontext: die ehemalige DDR bzw. Ostdeutschland.

Eine weitere Besonderheit ist, dass dieses Panel von einem „Dilettanten“ im wörtlichen Sinn moderiert wird, also von jemandem, der von einer Sache begeistert ist, aber selbst keine Fachexpertise besitzt. In der Tat habe ich mich in meiner eigenen Forschung nicht mit Kunst in der DDR befasst, aber den Bereich vor kurzem entdeckt und finde ihn ausgesprochen spannend. Durch puren Zufall bin ich vor einiger Zeit darauf gestoßen, dass es in der späten DDR nicht nur ästhetisch hochinteressante, sondern auch ausgesprochen vielfältige Kunst gab. Für einen Westdeutschen mit dem vagen Vorurteil, „drüben“ seien nur sterile Artefakte nach sozialistischem Einheitsmuster fabriziert worden, war das eine faszinierende Entdeckung. Ich habe dann versucht, mich etwas schlauer zu machen und dabei weitere interessante Erkenntnisse gewonnen. Drei davon erscheinen mir für den heutigen Zusammenhang besonders wichtig.

Erstens: Debatten über Kunst in der DDR waren und sind durch eine *hohe Emotionalisierung und Polarisierung* gekennzeichnet. Einige Beispiele: Bei der documenta 1977 führte der Entschluss, mit Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte und Werner Tübke prominente „Ostkünstler“ zu präsentieren, dazu, dass prominente „Westkünstler“ wie Georg Baselitz und Markus Lüpertz ihre Bilder abzogen. 1990 gab wiederum Baselitz der Kunstzeitschrift „Art“ ein aufsehenerregendes Interview, in dem er die „DDR-Staatskünstler“ als „Arschlöcher“ bezeichnete: Alle „richtigen“ Künstler seien vor dem Mauerfall freiwillig in den Westen gegangen (wie er selbst 1957) oder hätten die DDR verlassen müssen. Ein weiterer Kulminationspunkt war dann die Weimarer Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“ von 1999, in der Kunst aus der DDR unkommentiert neben Artefakten aus der Nazizeit gezeigt wurde. Unmittelbar nach der Eröffnung entzündete sich ein erbitterter Streit über die Präsentation von DDR-Kunst als „Geschichtsmüll“ – eine hochemotionale Kontroverse, die bei späte-

ren Gelegenheiten immer wieder aufflammte. Man könnte noch viele andere Beispiele für den „deutsch-deutschen Bilderstreit“ nennen. Insgesamt werden in dieser Auseinandersetzung gegensätzliche Befindlichkeiten und Weltbilder manifest, die sich über Jahrzehnte hinweg entwickelt haben, die man aber im genuin politischen Bereich weder vor noch nach 1989/90 ernsthaft thematisiert hat. Außerdem zeigt der Bilderstreit, wie schwer man sich nach wie vor damit tut, die Kunst aus der DDR „richtig“ einzuordnen.

Zweitens: In der DDR bestand ein *besonderes Verhältnis zwischen Staat und Kunst*. Die sozialistischen Regime wiesen den Künsten eine zentrale Funktion für politische Erziehung und gesellschaftliche Integration zu. In der DDR wurde daher ein umfangreiches Patronage- und Privilegiensystem für „Volkskulturschaffende“ etabliert, während man „abweichende“ Kunstformen systematisch zu verdrängen suchte. Trotzdem bildeten sich seit den 1970er Jahren zunehmend alternative Strömungen heraus, die bei aller Formenvielfalt programmatische und soziale Gemeinsamkeiten aufwiesen. Zugleich blieb die „Gegenkunst“ der offiziellen Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus als „Negativfolie der eigenen Existenz“ verhaftet. Dieses besondere Beziehungsgefüge zwischen Staat, Offizialkultur und Gegenkultur hat die Künstler_innen in der DDR je spezifisch geprägt. Offen bleibt, inwieweit das „staatskulturelle Erbe“ auch nach der Einheit präsent war und ist.

Drittens: Über die richtige Rezeption der DDR-Kunst, über ihre politische Bewertung und ästhetische Beurteilung ist viel geschrieben und diskutiert worden. Weit weniger thematisiert wurden indes die *sozialen und sozialpolitischen Implikationen des „staatskulturellen Erbes“*. Wirkt es nach wie vor fort? Gibt es eine spezifisch ostdeutsche Sicht auf das Verhältnis zwischen Kunst, Markt und (Wohlfahrts-)Staat? Oder überwiegen inzwischen ähnliche Perspektiven und Problemwahrnehmungen in Ost und West?

Das sind Fragen, die aus meiner Sicht ausgesprochen interessant sind. Ich bin daher den Kasseler Kolleg_innen sowie der Friedrich-Ebert-Stiftung sehr dankbar, dass wir sie heute mit ausgewiesenen Kennern der Materie diskutieren können.

Vortrag: „Künstler_innen im ‚Kunststaat‘ DDR. Fünfzehn Thesen zu den Rahmenbedingungen und Realisationsformen künstlerischen Arbeitens“

Prof. Dr. Karl-Siegbert Rehberg, TU Dresden

These 1: Vom „Erziehungsmittel“ zum „Problembild“

Kunst galt vor allem in dem 1948 von sowjetischen Kulturoffizieren implementierten „Formalismusstreit“ als „Erziehungsmittel“ und war in allen Phasen der Existenz der DDR von herausragender Bedeutung. Ein Mittel der ästhetischen Erhöhung von Herrschaftsansprüchen war sie auch, wie das für viele Herrschaftsordnungen galt. Aber seit dem (nicht eingelösten) Versprechen Erich Honeckers, der mit dem Sturz Walter Ulbrichts „Weite und Vielfalt“ in Aussicht gestellt hatte, erfüllten die bildenden (wie auch die darstellenden) Künste nicht zuletzt die Aufgabe, gegenüber der umfassenden Abriegelung einer legitimen Erörterung von Problemen und Krisensymptomen des eigenen Staates einen diskursiven Raum herzustellen, in dem kritische Wahrnehmungen der staatssozialistischen, schließlich resignativ nur noch „real existierend“ genannten Wirklichkeit überhaupt aussprechbar wurden.

These 2: Freiheitsgrade durch den staatlichen Kontrollverlust

Seit Mitte der 1970er bis zu der durch die Auflösung der Sowjetunion möglich gewordenen „Implosion“ der DDR nahmen Freiheitsgrade im Feld der künstlerischen Opposition deutlich zu. Selbst wenn manche Funktionäre dies durchaus förderten, handelte es sich jedoch nicht um eine „Liberalisierung“,

also eine programmatische Erzeugung von Freiheitsgraden, vielmehr um einen zunehmenden und am Ende nicht mehr steuerbaren Kontrollverlust des Staates über die Gesellschaft und schließlich auch den eigenen Apparat.

These 3: „Freiheitskunst“ versus „Ideenkunst“

In der unmittelbaren Nachkriegszeit, besonders dann nach der Gründung zweier Staaten und der Verschärfung der Konfrontation im Kalten Krieg, bildeten sich mit der Entgegensetzung von Sozialistischem Realismus und „Weltsprache der Abstraktion“ in beiden deutschen Teilstaaten oftmals doktrinär durchgesetzte Formen zweier auf Konfrontation angelegter ‚Geltungskünste‘ heraus. Zwar wandelten sich auf beiden Seiten die jeweils bevorzugten Stile und Kunstauffassungen schon seit den 1960er Jahren. Gleichwohl blieb der Gegensatz bestimmend zwischen westlicher „Freiheitskunst“ und der ‚Ideen-Kunst‘ des Ostens. Zugleich zeigt sich, dass es nicht nur Feindsetzungen gab, sondern auch in der Zeit der Trennung Parallelentwicklungen in den Künsten, vielfältige gegenseitige Einflüsse und sogar Kooperationen.

These 4: Doppelflucht aus der Geschichte

Historisch war das eng verbunden mit der Selbstpositionierung beider deutscher Staaten nach dem Zusammenbruch des verbrecherischen Hitlerregimes. Man kann das als eine durch Entgegensetzungen geprägte „Doppelflucht aus der Geschichte“, einmal durch eine, die Gesellschaft tief prägende „Westbindung“ (zuerst politisch und militärisch durch die Politik Adenauers, sodann durch eine gleichgelagerte kulturelle Orientierung, oft durch Gruppen, die gegen die Adenauer’sche Politik gewesen waren, diese letztlich aber bestätigten). Im Osten hingegen kam es zu keiner vergleichbaren „Ostbindung“, vielmehr zu einer Flucht der DDR in die Geschichtsphilosophie, das heißt die Selbstbestimmung der eigenen historischen Rolle im Rahmen der Emanzipationsgeschichte der Menschheit. Das erlaubte es zugleich, sich von den deutschen Schuldverstrickungen loszulösen und diese der „revanchistischen und imperialistischen“ BRD zu überlassen.

These 5: Die durch Bestreitung bestärkte Kunstautonomie

In der gegenseitigen Überlegenheitsrhetorik beider deutscher Staaten und verschärft dann noch einmal im „deutsch-deutschen Bilderstreit“ nach der (Wieder)Vereinigung, ging es auch darum, dass die Autonomie der Künste, im Westen zu deren Telos erklärt, allein in den „freiheitlichen“ Demokratien ihre Heimstatt gefunden hätte. Demgegenüber werde unter der Hegemonie der UdSSR gerade diese zentrale Bestimmung „wahrer Kunst“ unterdrückt, zumindest infrage gestellt, wofür man vielfältige Bestätigungen finden dürfte. Und doch ist zu beachten, dass gerade im Streit um die Selbstbestimmung der Künste das Prinzip ihrer Freiheit unentwegt allgegenwärtig war. Mit der Entwicklung der künstlerischen Gegenszenen, aber auch in vielen Auseinandersetzungen innerhalb des Verbandes der bildenden Künstler der DDR, der Kunsthochschulen, in der Werkauswahl für die offiziellen Zusammenstellungen Kunstausstellungen etc., wurde die Forderung nach künstlerischer Eigenbestimmung zum roten Faden der Spannungslagen zwischen den Künstler_innen und den kulturbeflissenen Sachwaltern der Macht.

These 6: Bilderstreit als Kränkung

Viele Künstler_innen, aber auch weit über die Akteure im Kunstsystem hinaus nicht wenige „gelernte“ Bürger_innen der DDR, empfanden den 1990 von Georg Baselitz ausgelösten Bilderstreit als tiefe Kränkung und hochmütige Ignorierung der ambivalenten gesellschaftlichen und somit auch künstlerischen

schen Vergangenheit. Auch darin zeigte sich die sinnstiftende Bedeutsamkeit der Künste und der vom untergegangenen Staat organisierten, aber eben auch ermöglichten Berührung mit diesen.

These 7: Zur Bestreitung des Kunstcharakters

Zwei Extrempositionen, die den Bilderstreit beförderten, erweisen sich gleichermaßen als falsch: Weder kann man mit Arnold Gehlen sagen, „Kunst blüht nur in der Diktatur“ (bei der documenta 14 heißt das „nur in der Krise“), wobei dessen Aperçu nicht so zu verstehen ist, dass künstlerische Hochleistungen den totalitären Herrschern zu verdanken seien, vielmehr so, dass die untergründigen und oft lebensbedrohlichen Kämpfe um den zentralen Sinn die inneren Spannungsgrade der Kunstwerke erhöhen und zu einer existenziellen Angelegenheit machen. Aber ebenso wenig stimmt die heute gegenüber der Kunst aus der DDR unverdrossen und unreflektiert wiederholte Behauptung, wonach es in Diktaturen und autoritären Regimes „Kunst“ überhaupt nicht geben könne.

These 8: Mit- und Gegenarbeit an einem Weltbild

Eine durchaus auch „Utopisches“ einbeziehende politisch-gesellschaftliche Sinnerzeugung nobilitiert die „Kulturschaffenden“ (oftmals unbewusst) in besonderer Weise. Werner Tübke hatte bei aller demonstrativen Distanz zu dem ihn fördernden politischen Umfeld doch auch von der „Mitarbeit an einem Weltbild“ gesprochen. Es war dies ein Grund dafür, warum Künstler_innen in der DDR per se (also nicht nur die Spitzenkönnern und/oder Erfolgreichsten) mit einer, in Renaissance und Romantik erzeugten, Bedeutsamkeit verbunden wurden, wie man das für die BRD in dieser Weise nicht annehmen kann. Das drückte sich durchaus auch in ihrer (verglichen mit den meisten Gesellschaften in der Geschichte) privilegierten sozialen Lage aus. So etwa waren die Künstler – vor allem während der Verband-Bildender-Künstler(VBK)-Präsidentschaft Willi Sittes – in vieler Hinsicht auch durch eine überproportionale Erlaubnis zu Reisen in das Nichtsozialistische Ausland privilegiert. Ein spezifischer „Kulturfeudalismus“ begann allerdings schon früher, nämlich in der künstlerischen Ausbildung, die gekennzeichnet war durch eine Akademisierung mit schärfsten Zugangsverengungen und erstaunenswerten Unterstützungsleistungen (beispielsweise durch ein Förderstipendium nach dem Diplom mit einem garantierten monatlichen Einkommen von 400 [DDR-]Mark). Das setzte sich in den für die Künstlerexistenz wichtigen Aufträgen und Ankäufen fort. Paul Kaiser hat als Fallbeispiel die Kunstverhältnisse im Bezirk Dresden untersucht. Von den 840 VBK-Mitgliedern im Jahre 1983 standen 180 in einem festen Arbeitsverhältnis, z.B. als Pressezeichner, Szenographen, Formgestalter, Gebrauchsgrafiker, Kunstwissenschaftler oder Restauratoren, wobei in der Sektionen Grafik/Malerei und Bildhauerei von 120 Mitgliedern 60 Betriebsverträge, vor allem für die Leitung von Laienzirkeln, hatten. Auch konnte er für 55 männliche und 43 weibliche Maler und Grafiker im Jahre 1981 nachweisen, dass von 18 von ihnen ein Jahreseinkommen von ca. 24.000 Mark, 21 von 18.000, 35 von 12.000 und 24 von 6.000 Mark erhalten hatten. Dass das in der BRD in einem solchen Umfang nicht möglich wäre, steht wohl außer Zweifel. Aber auch im Vergleich mit den Jahresgehältern mittlerer Funktions-träger mit Leitungsaufgaben in Wissenschaft, Industrie und Verwaltung, waren die künstlerischen Spitzenverdienste erstaunlich, denn letztere verdienten nur zwischen 10.000 und 15.000 Mark im Jahr. In der Bundesrepublik gab es durchaus auch eine Art staatlicher Subventionierung durch die Anstellung sich hauptamtlich als Künstler verstehender Kunstlehrer, die allerdings nicht – wie Sportler in beiden deutschen Armeen – von den meisten Dienstaufgaben befreit waren. Dieser vergleichende Blick auf einen Ausschnitt des Künstlerlebens im paternalistisch-ideologischen Osten und dessen Unvergleichlichkeit mit dem marktvermittelten Westen soll die Überlebenskünste der (gerade durch das „hofkünstlerische“ DDR-System erzeugten) Autodidakten, der Aktivisten in den Neben- und Gegen-

szenen, den „künstlerischen Biotopen“ (Christoph Tannert) bis hin zu den Dissidenten jedoch nicht vergessen machen.

These 9: Idealtypische Künstlerrollen

Für eine vorläufige Differenzierung könnte man (für die verschiedenen Phasen der DDR unterschiedlich ausgeprägte) Typisierungen von künstlerischen Rollenmustern vornehmen: 1. kommunistische Überzeugungskünstler, 2. die (in allen Gesellschaftssystemen mehrheitlich zu findenden) moderat Angepassten, 3. die Funktionärskünstler, 4. einige davon durchaus Staatskünstler. Darüber hinaus gibt es 5. in allen Gesellschaften durch unterschiedlichste Leistungen bevorzugte Erfolgskünstler. Dieses privilegierende Kunstsystem schuf 6. zugleich den Typus des Autodidakten und im Rahmen der Krisen und chronischen Legitimationsdefizite 7. die zunehmend wachsende Gruppe von Abweichlern/Oppositionellen/Dissidenten und schließlich in der letzten Generation 8. den Typus von Autonomen. Und alle diese standen – zunehmend – am Ende der staatlichen Integrationskraft in einer Beziehung zu denen, die man als Exilierte einen 9. Typus darstellen.

These 10: Mäzenatischer ‚Gabentausch‘

Der sozialistische Staat erwies sich also durchaus als Großmäzen. Die daran geknüpften Belohnungen und zugleich unübersehbaren Abhängigkeiten zeigen manche Ähnlichkeit mit der ambivalenten Stellung gegenüber fürstlichen Gönnern. In der Geschichte gab es dabei häufig auch eine Verschiebung der Machtbalancen zugunsten der Künstler (es ist dies der Stoff aller Künstlermythen): Für die DDR dürfte hier das treffendste Beispiel Werner Tübke, dieser ‚Tizian Honeckers‘, sein, denn die führenden Funktionäre waren am Ende froh, ihm einen Auftrag erteilen zu dürfen.

These 11: Gesellschaftlicher Fortschritt durch kulturellen Traditionalismus?

Als Spezifikum der Kunstentwicklung in der DDR ist sowohl für die Kunstakademien als auch für die materielle und ideelle Ausstattung von Künstler_innen ein merkwürdiger Rückgriff auf traditionelle, eigentlich schon anachronistisch gewordene Formen sowohl der Künstlerrolle als auch der stilistischen Ideale zu bemerken. Es hing dies zusammen mit dem in der deutschen Arbeiterbewegung entwickelten Idealität einer Hochleistung der geistigen und künstlerischen Weltrepräsentation in den Zeiten Albrecht Dürers (dessen Portrait 1953 das erste Heft der Neuen Folge des VBK-Organs „Bildende Kunst“ zierte) bis zur Weimarer Klassik, welche den arbeitenden Massen zugänglich gemacht werden sollten. Dadurch vor allem war auch die Sonderrolle der im Kunstsystem Arbeitenden geprägt, wenngleich aus parteipolitischer Perspektive deren Unzuverlässigkeit immer erneut beklagt wurde.

These 12: Von der emphatischen Beauftragung zum ‚Scheinauftrag‘

Während Aufträge von den Künstlern für lange Zeit durchaus geschätzt waren und dem keineswegs nur materielle Motive zugrunde lagen, vielmehr oft sogar (so auch vom jungen Gerhard Richter) die produktive Zusammenarbeit von Auftraggeber und Künstler gepriesen wurde, nahm die Aversion gegen die damit verbundenen ideen-haften und die bildnerischen Zumutungen spätestens im letzten Jahrzehnt der DDR deutlich zu. Immer häufiger kam es nun zu Scheinaufträgen oder viele Künstler redeten sich auf einen „Eigenauftrag“ heraus. Am Ende gingen die Mitarbeiter der Bezirks- und Stadtbüros für bildende Kunst oft genug in die Ateliers und fragten darnach, woran ein Künstler gerade arbeite, um ihm genau dafür einen „Auftrag“ zu erteilen. Zwar gab es weiterhin zentrale Themenvorgaben, etwa Lutherjahr, Frieden, Verteidigung etc. – aber diese schufen keine Bilder mehr.

These 13: Kunstmarkt als Ausnahme

Nicht gab es in der DDR einen freien Kunstmarkt für Gemälde und Bildhauerwerke, wohl aber für die Grafik, die dort insgesamt wirkungsreichste Kunstgattung. Das wurde befördert durch Ausstellungen und Aktivitäten der Pirkheimer-Gesellschaft sodann auch durch jene wirklich international bestückte Triennale für „engagierte Grafik“, die 1965 unter der Schirmherrschaft der damaligen VBK-Vorsitzenden Lea Grundig begann; 1990 mit 467 Künstler_innen aus 63 Ländern stattfand. In einer Gesellschaft, in der das Zeichnen noch fester Bestandteil der künstlerischen Ausbildung war – Werner Tübke sprach vom „Zeichnen unter Eid“ –, konnte man von der DDR wirklich sprechen als einem „Land der Grafik“. Neben zahlreichen informellen Verkaufschancen gab es schließlich auch eine grenzüberschreitende Marktchance seit der Gründung des staatlichen Kunsthandels, dessen Erfolge für die Deckung des dramatischen Devisenbedarfs der DDR durch den Verkauf zwangsesteigener Antiquitätensammlungen allerdings bestandsbedeutsamer waren, als man das für den Umschlag von Kunstwerken sagen konnte.

These 14: Sinnverlierer

Die – wie es sich mit Egon Krenz' Formulierung eingebürgert hat – „Wende“ hat bei aller Freude über neugewonnene Freiheiten, für viele Künstler schockhaft erzwungene Veränderungen ihrer Lebens- und Arbeitswelten mit sich gebracht. Aus meinen seit 1993 geführten Interviews wurde das bestätigt durch eine tiefsitzende Irritation über die neuen Verhältnisse: Ganz unterschiedliche Künstler_innen befürchteten, in dem Transformationsprozess vom ‚Kulturfeudalismus‘ zum Marktchaos vor allem einen Bedeutungsverlust der Künste hinnehmen zu müssen. Gemeint war, dass der zentrale Sinn, der sogar noch die Gegner der rigiden Kunstpolitik mit Sinn versorgt hatte, sich ersatzlos auflösen würde. Kunst schien zur Sache von Banken und Autohäusern geworden zu sein, oder eben eines kaufkräftigen Publikums.

These 15: Künstler_innen aus DDR nach 1990

Viele Künstler_innen aus der DDR mussten erleben, wie für die Mehrheit der vor den 1960er Jahren Geborenen eine faktische Schließung des internationalen Kunstmarktes (etwa durch die Exklusion von den großen Messen in Basel und Köln) zu beobachten ist. Dort sind sie nicht nur vergessen, sondern werden aktiv boykottiert.

Podiumsdiskussion

Protokoll Dr. Oliver D'Antonio

Im Anschluss an die einführenden Überlegungen von Florian Grotz referierte der Dresdner Kulturoziologe Karl-Siegbert Rehberg, der nicht nur als historisch-soziologischer Erforscher der DDR-Kunst in Erscheinung tritt, sondern auch als Kurator ostdeutscher Kunstaussstellungen, die These, dass die Autonomie der Kunst in der heutigen bundesrepublikanischen Gesellschaft zwar weitgehend realisiert sei, dass in der Historie jedoch meist die Verknüpfung zur Herrschaft bzw. Politik gegeben war, dies galt demnach nicht allein für die DDR-Kunst. Wichtig zu bedenken sei, die systemische Erziehungsfunktion von Kunst in der DDR, die sich stilistisch wie organisatorisch an die Meister der Dürer-Epoche und die bürgerliche Klassik des 19. Jahrhunderts anlehnte. Dies erscheine jedoch nur auf den ersten Blick paradox, denn das bewusst als volksverbunden bzw. volkstümlich adressierte Kunstideal im Realsozialismus passte zielgenau zur Stilistik jener Epoche. Bezeichnend für dieses Ideal war da-

bei, dass damit erstmals Arbeiter bzw. arbeitende Menschen massenhaft als Objekte der Kunstwerke ins Bild gerückt wurden.

Neben dieser Erziehungsfunktion wurde seit den 1960er Jahren eine weitere Funktion etabliert, die gemessen am Paradigma der Volkserziehung widersprüchlich erscheinen mag. Vor allem die Bildende Kunst, aber auch das Theater dienten dem Regime als öffentliche Sphären, in der soziale Probleme thematisiert und somit eingehegt sowie verarbeitet werden konnten. Ein gewisses Maß an künstlerischer Problemverarbeitung betrachteten manche Funktionäre sogar als durchaus wünschenswert, da in Staat und Gesellschaft jede Form der offenen Konfliktaustragung und Problemartikulation unterdrückt wurde.

Schließlich weist Rehberg noch darauf hin, dass sich die Kunstszenen in der DDR wie in der Bundesrepublik gegeneinander und auf einander bezogen hätten. Die Verächtlichmachung der staatstragenden DDR-Kunst unter Künstler_innen in der Bundesrepublik und die Selbstbehauptungsversuche im Osten deuten diesen Kampf an, der sich auf einen Gegensatz zwischen „Freiheitskunst“ und staatssozialistischer Ideenkunst zuspitzen lasse. Zudem habe die Kunst in beiden Staaten eine „Doppelflucht“ aus der NS-Vergangenheit gewählt. Während im Osten eine kulturelle Westbindung gesucht wurde, transformierte der Kulturbetrieb im Osten nicht einfach zu einer eigenen Ostkultur, sondern mutierte zur geschichtsphilosophischen Ausdeutung einer Emanzipationsgeschichte der Menschheit, wofür Tübkes Bauernkriegs-Panorama geradezu paradigmatisch stehe. Letztlich seien beide Kunstverständnisse über diesen wechselseitigen Abarbeitungsprozess doktrinär geworden.

In der anschließenden Podiumsdiskussion standen zunächst konkrete Erfahrungen der Diskutant_innen, die allesamt in der späten DDR als Kunstschaaffende tätig waren, im Fokus. Der Leiter des Dresdner Kulturamtes, Manfred Wiemer, erinnert sich an schmerzhaftes Erfahrung, die viele ausgereiste DDR-Künstler_innen im Westen machen mussten, da sie sich, statt mit offenen Armen empfangen zu werden, zumeist erst „hinten anstellen“ mussten. Nach 1989 waren die Erfahrungskontexte ambivalenter, da ostdeutsche Künstler_innen einerseits gefragt gewesen seien, andererseits durch die auf dem Westmarkt erzielten Preise und insbesondere durch das Verschwinden aus Galerien und Museen im Osten, wie bspw. in Dresden, schwere Demütigungserfahrungen erlitten hätten. Der Bildhauer Trak Wendisch ergänzte, dass es durchaus Spaltungen zwischen bereits zu DDR-Zeiten auf den Westmarkt-orientierten Künstler_innen und staatstragenden Künstler_innen gegeben hätte. Mit Blick auf die ostdeutsche Kunst im vereinigten Deutschland stellt Rehberg fest, dass Kunst durch die westliche Perspektive als Geldanlage genutzt zu werden eine erhebliche Einbuße an einstiger Sinnstiftung im realen Sozialismus erfuhr, auch dies eine Grenzerfahrungen in den dynamischen und fragilen 1990er Jahren.

Ein klares Erbe der DDR-Staatskunst in heutiger Zeit vermag keine der Diskutant_innen auszu-machen. Christiane Werner vom Verband Berufsbildender Künstler (BBK) Leipzig stellt im Umgang mit den vom Verband vertretenen Künstler_innen fest, dass die Problemlagen eher globalen Megatrends entsprechen: Globalisierung, Digitalisierung, fehlender Atelierraum durch Gentrifizierung oder Fragen der sozialen Sicherung und nationalen sowie internationalen Vernetzung bestimmen die Verbandsarbeit mehr als spezifisch ostdeutsche Problemlagen. Wiemer erkennt insbesondere unter jüngeren Kunstschaaffenden eine sich deutlich von der DDR-geprägten Generation unterscheidende Perspektive: Deren Marktorientierung, der Pragmatismus, aber auch der Autonomieanspruch gegenüber Behörden wie dem Stadtkulturamt seien deutlich größer. Diese Generation lebe nicht den Frust noch Neid, den viele ostdeutsche Künstler_innen älterer Jahrgänge gegenüber den städtischen Behörden hervorbringen. Sie treten vielmehr als konstruktive Partner der Stadt auf. Insofern könne kaum von einem klar konturierten DDR-Erbe in der ostdeutschen Kunstszene gesprochen werden.

Panel 3: „Die soziale Absicherung von Künstler_innen: rechtliche Lage und Erfahrungen“

Vortrag

Sarah Leona Simon, Leiterin der Abt. Versicherte, Künstlersozialkasse

Es diskutierten

Dr. Carroll Haak, Politikwissenschaftlerin, Berlin

Urs Johnen, Geschäftsführer der Union Deutscher Jazzmusiker

Moderation

Prof. Dr. Wolfgang Schroeder, Universität Kassel

Evangelische Studierendengemeinde (ESG) Kassel, 28. Juni 2017

Abstract: Panel 3 beschäftigte sich mit dem zentralen Akteur der sozialen Absicherung von Künstler_innen, der institutionalisierten Künstlersozialversicherung und der ausführenden Künstlersozialkasse (KSK). Dabei wurden nicht allein Strukturen und Funktionsweisen der KSK, sondern auch die Problematik der Bewertung künstlerischer Tätigkeiten als Bedingung für die Aufnahme diskutiert. Auch kritische Einordnungen und Reformvorschläge standen im Mittelpunkt der Diskussion. Konsens herrschte jedoch in einem Punkt übergreifend: Die KSK ist eine unbedingt erhaltenswerte Einrichtung.

Vortrag von Sarah Leona Simon

Die Künstlersozialversicherung (KSV) ist der sozialpolitische Prototyp einer öffentlich-rechtlich sozialen Sicherungsinstanz für Künstler_innen. Sie orientiert sich dabei am deutschen Sozialversicherungsmodell. Als Sicherungsinstanz schafft sie lediglich ein basales, aber faktisch keineswegs ausreichendes System der Absicherung. Insbesondere die Altersvorsorge wird als problematisch und ungenügend betrachtet. Zudem wird ein Teil der im weitesten Sinne künstlerisch Tätigen (z. B. Kunsthandwerker_innen) von vorneherein ausgeschlossen. Damit ist die KSV nicht selten Gegenstand vielseitiger Kritik.

Auf Basis eines umfassenden Folienvortrags stellte Sarah Leona Simon, Leiterin der Abteilung Versicherte bei der Künstlersozialkasse in Wilhelmshaven, die Organisationsstrukturen, das Aufgabenfeld sowie die Funktions- und Arbeitsweisen der Künstlersozialkasse vor. Im Folgenden dokumentieren wir den Folienvortrag im Original und unkommentiert. Eine Einordnung erfolgt im Rahmen der Dokumentation der Podiumsdiskussion.

Die Künstlersozialkasse und ihre Rolle für die soziale Absicherung von Künstler_innen

am 28. Juni 2017 in Kassel



Die Künstlersozialkasse ...

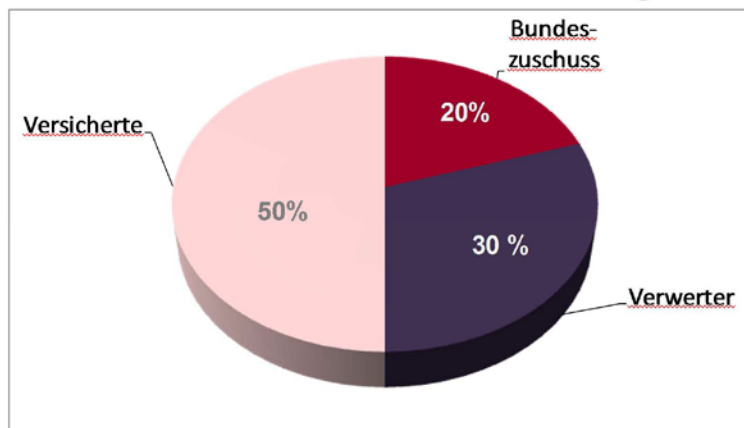
- ist ein Geschäftsbereich der Unfallversicherung Bund und Bahn
- hat Ihren Sitz in Wilhelmshaven
- sorgt mit der Durchführung des Künstlersozialversicherungsgesetzes (=KSVG) dafür, dass selbständige Künstler und Publizisten einen ähnlichen Schutz in der gesetzlichen Sozialversicherung genießen wie Arbeitnehmer
- ist selbst kein Leistungsträger, sondern koordiniert die Beitragsabführung an die Kranken-, Pflege- und Rentenversicherung



Künstlersozialversicherung - Aufgaben



Finanzierung der Künstlersozialversicherung



Die Verwaltungskosten der KSK trägt allein der Bund !

Eckdaten - Stand: Mai 2017

- **184.757** **versicherte Künstler** (2016)
ca. 15.000 Neumeldungen jährlich
- **16.495 €** **Durchschnittseinkommen** (01.01.2017)
- **245.482** **abgabepflichtige Verwerter**
- **5,8 Mrd. €** **gemeldete Honorare** (2015)
- **215** **Mitarbeiter**



Der Beirat der KSK

- besteht aus 12 Mitgliedern aus dem Kreis der Versicherten und 12 Mitgliedern der zur Künstlersozialabgabe Verpflichteten
- berät die KSK bei der Erfüllung Ihrer Aufgaben
- ist bei der Feststellung des Haushalts zu hören
- stellt die ehrenamtlichen Mitglieder für die Widerspruchsausschüsse der KSK



Künstlersozialversicherungsgesetz - die Entstehung



- 1972 - Autorenreport**
- 1974 - Künstlerreport**
- 1975 - Künstlerbericht (BReg)**



Künstlersozialversicherungsgesetz

- 1976 - 1. Entwurf eines KSVG**
- 1981 - Verabschiedung KSVG**
- 1983 - In Kraft treten des KSVG**
- 1988 - 1. Novelle des KSVG**
- 2001 - 2. Novelle des KSVG**
- 2007 - 3. Novelle des KSVG**
- 2015 - KSA-Stabilisierungsgesetz**



Wie beginnt das Verfahren zur Feststellung der Versicherungspflicht?

- Versicherung nach dem KSVG ist eine gesetzliche Pflichtversicherung
- Grundsatz: Beginn mit Meldung (§ 8 Abs. 1 KSVG) (idR. Anforderung des Meldebogens via Telefon oder E-Mail oder Einreichung des im Internet heruntergeladenen Meldebogens)
- Ausnahme: Bei späterer Tätigkeitsaufnahme mit Aufnahme der Tätigkeit



Versicherungsvoraussetzungen:

- ✓ selbständige Tätigkeit
- ✓ keine Arbeitgeberfunktion
- ✓ Erwerbsmäßigkeit und Nachhaltigkeit
- ✓ Erzielung von mehr als 3.900 € Arbeitseinkommen im Jahr
- ✓ künstlerische bzw. publizistische Tätigkeit



Selbständige Tätigkeit ./.. abhängige Beschäftigung?

- Allgemeine Abgrenzungskriterien, die von der Rechtsprechung entwickelt wurden (Gesamtbild ist entscheidend):
- Selbständige Tätigkeit:
 - Tragung eines Unternehmerrisikos
 - Besitz einer eigenen Betriebsstätte
- Abhängige Beschäftigung:
 - Eingliederung in fremden Betrieb
 - Weisungsgebundenheit bzgl. Ort, Zeit und Dauer



Nicht mehr als einen Arbeitnehmer?

Der Künstler/Publizist darf nicht mehr als einen Arbeitnehmer beschäftigen.

- Intention: Ausschluss arbeitgeberähnlicher Personen wegen fehlender Schutzbedürftigkeit
- Ausnahme: Auszubildende und geringfügig Beschäftigte (§ 8 SGB IV)



Die Tätigkeit muss erwerbsmäßig und nachhaltig ausgeübt werden?

- Erwerbsmäßigkeit grenzt ab von Hobby oder Liebhaberei
- Tätigkeit muss von der Absicht einer ernsthaften Beteiligung am Wirtschaftsleben getragen sein
- Nachweise für den Erwerbscharakter: z.B. Rechnungen, Honorarabrechnungen, Kontoauszüge, Verträge....
- Tätigkeit darf nicht nur vorübergehend ausgeübt werden:
→ Maßstab: länger als 2 Monate



Überschreitung der Geringfügigkeitsgrenze (§ 3 KSVG)?

- Grundsatz: Es muss jährlich ein Arbeitseinkommen von mehr als 3.900 € überschritten werden („Mindesteinkommensgrenze“)
- Arbeitseinkommen = betriebliche **Einnahmen** abzüglich betrieblicher **Ausgaben vor Steuern**



Geringfügigkeitsgrenze: Zwei Ausnahmen

1. Zweimaliges Unterschreiten innerhalb von 6 Jahren bleibt ohne Auswirkung

→ Intention des Gesetzgebers: Das Einkommen von selbständigen Künstlern und Publizisten unterliegt stetigen Schwankungen.

2. Berufsanfänger sind ausgenommen

→ Intention des Gesetzgebers: Rücksichtnahme auf regelmäßig auftretende Anfangsschwierigkeiten.



Keine Geringfügigkeitsgrenze innerhalb des Berufsanfängerzeitraums?

- Berufsanfänger (BA) sind Versicherte, die sich noch innerhalb der ersten 3 Jahre nach erstmaliger Aufnahme der Tätigkeit befinden
- Maßgebend ist immer die erstmalige Aufnahme einer künstlerischen Tätigkeit überhaupt, nicht die erstmalige Feststellung einer etwaigen Versicherungspflicht
- Bei Wechsel der künstlerischen Tätigkeit kein neuer Beginn des Berufsanfängerschutzes



Liegt eine künstlerische/publizistische Tätigkeit vor?

- § 2 KSVG: Künstler ist, wer **Musik, darstellende oder bildende Kunst** schafft, ausübt oder lehrt.
Publizist ist wer als Schriftsteller, Journalist oder in ähnlicher Weise publizistisch tätig ist oder **Publizistik** lehrt.
- Der Kunst- und Publizistikbegriff ist tätigkeitsorientiert, es gibt eine Liste aus dem Künstlerbericht, die aber lediglich Orientierungswert hat → „Katalogberufe“



Wenn die Versicherungsvoraussetzungen vorliegen, also ...

- ✓ eine selbständige künstlerische/publizistische Tätigkeit in erwerbsmäßigem Umfang mit einem Jahresarbeitseinkommen von mehr als 3.900 € ausgeübt wird und man nicht mehr als einen Arbeitnehmer beschäftigt

... kann die Versicherungspflicht grundsätzlich festgestellt werden!



Ausnahmen ...

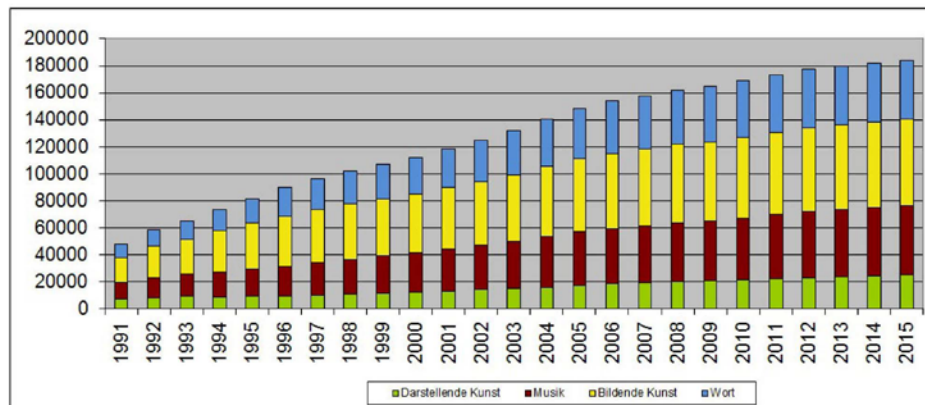
Versicherungsfreiheit aufgrund vorrangigen
Versicherungsschutzes, z.B. durch abhängige
Beschäftigung, wegen Studium, wegen
Arbeitslosengeldbezug etc.

→ KSVG ist subsidiär!



Künstlersozialversicherung

Entwicklung der Versichertenzahlen seit 1991



Künstlersozialabgabe

Für jede Inanspruchnahme künstlerischer oder
publizistischer Werke oder Leistungen ist ein
Sozialversicherungsbeitrag zu entrichten,

entweder der

Gesamtsozialversicherungsbeitrag

oder die

Künstlersozialabgabe



§ 24 KSVG

Grundsätzliche Abgabepflicht

- Typische Verwerter
 - Verlage, Theater, Orchester, Museen, Galerien
 - Rundfunk, Fernsehen, Bild-/Tonträgerhersteller
 - Veranstalter
 - Presseagenturen, Konzertdirektionen
 - Werbeagenturen
 - Ausbildungseinrichtungen für Kunst / Publizistik
- Eigenwerbung
- Design, Packungsgestaltung und andere



Künstlersozialabgabe

(umlagefinanzierter fremdnütziger Sozialversicherungsbeitrag)

Voraussetzungen

- Abgabepflichtiges Unternehmen
- zahlt Entgelte an selbständige Künstler / Publizisten
- für künstlerische oder publizistische Leistungen

Abgabesatz 2017 = 4,8 %



Folgen der Abgabepflicht

- Meldung der Entgelte (bis 31.03. für Vorjahr), § 27 KSVG
- Zahlung der Abgabe und der Vorauszahlungen, § 27 KSVG
- Aufzeichnung der Entgelte, § 28 KSVG
- Auskunft- und Vorlagepflichten, § 29 KSVG

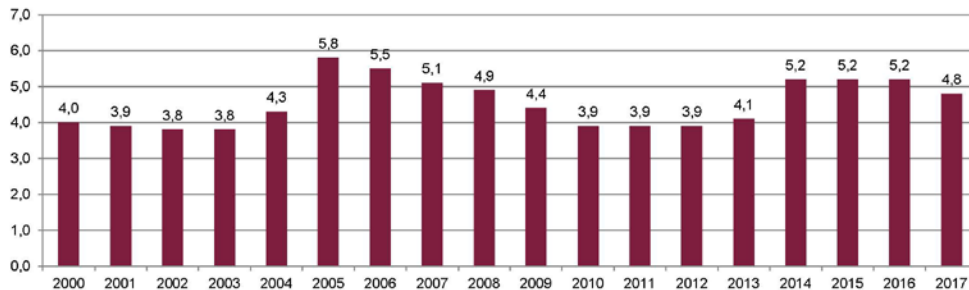
bei Verstößen:

- Schätzung der Entgelte, § 27 KSVG
- Säumniszuschläge, § 30 KSVG
- Bußgeld, § 36 KSVG



Künstlersozialabgabe

Entwicklung des Abgabesaatzes zwischen 2000 – 2017 in Prozent



Ausgleichsvereinigung (§ 32 KSVG)

- meldet die maßgeblichen Berechnungsgrößen
- zahlt mit befreiender Wirkung für die Mitglieder
- kann Verwaltungskosten geltend machen
- Vorteile für Unternehmer:
 - keine Aufzeichnungen
 - keine Meldungen
 - keine Zahlungen an KSK
 - keine Betriebsprüfungen



Podiumsdiskussion

Protokoll Benedikt Schreiter

Wolfgang Schroeder leitete das Panel mit einem historischen Exkurs zur Etablierung der sozialen Sicherungssysteme und der besonderen bismarck'schen Prägung des deutschen Wohlfahrtsstaats ein. Dabei ging Schroeder zugleich auf die Rolle der sozialen Sicherung ein, nämlich den Schutz des Individuums vor den Kräften des Marktes und der Absicherung von bestimmten Personengruppen. Darüber hinaus verwies er auf die sich verändernden Umweltbedingungen, die für eine Gesellschaft vorherrschend sind und das daraus resultierende Erfordernis einer Anpassung der sozialen Sicherungssysteme. Diesen Anpassungsdruck verdeutlichte Wolfgang Schroeder zum einen am Beispiel der Künstlersozialkasse, die sich in zyklischen Bewegungen immer wieder mit Kritik konfrontiert sieht, und zum anderen anhand des sich etablierenden „Plattformkapitalismus“, in dem die Rolle der Selbständigen und die Frage ihrer sozialen Absicherung eine neue Dynamik entfaltet hat.

Im Anschluss referierte Sarah Leona Simon, Leiterin Abteilung Versicherte und Eingriffsverwaltung der Künstlersozialkasse (KSK), über die Entstehung, Entwicklung und gegenwärtige Herausforderungen der KSK und des Künstlersozialversicherungsgesetzes (KSVG). Die zentralen Probleme, so Simon, die sich seit Inkrafttreten des KSVG 1983 herausstellten, waren zum einen die steigenden Versichertenzahlen, welche den ursprünglichen Planungshorizont deutlich überschritten. Zum anderen handelte es sich um ein „neues“ Betätigungsfeld, welches ohne Vorkenntnisse besetzt wurde. Dabei zeigt sie auch Anpassungsleistungen der KSK auf, wie die Einführung der Jahresmeldung auf Basis einer Einkommensprognose für das Folgejahr und die Ersetzung der dynamischen Einkommensgrenze durch eine Mindesteinkommensgrenze von 3.900 Euro.

Das Kerngeschäft der KSK, so Simon, bilde die Prüfung, ob eine künstlerische Tätigkeit vorliegend ist. Als Problem konstatierte sie die Offenheit der Formulierung, in § 2 KSVG, die jedoch beabsichtigt vom Gesetzgeber so gewählt wurde. Es stellt sich dabei die Frage, so die Referentin, was ist Kunst und was nicht? Die entscheidenden Faktoren, die dabei für die Bestimmung wirken, sind die Fragen der Beschäftigtenform (selbstständig oder abhängig beschäftigt), die Aufnahme neuer Berufe ins künstlerische Feld („Netz-Player_innen“, „Blogger_innen“) und die Abgrenzung zwischen Kunst und Kunsthandwerk. Das Bestimmen der Verwerter_innen und damit des Kreises der Abgabenzahler_innen sei hingegen relativ unproblematisch. Für die Zukunft stelle sich nach Simon die Frage nach der weiteren Entwicklung der Versichertenzahlen, die sich gegenwärtig auf 15.000 Neuanmeldungen pro Jahr belaufen und im Saldo einen Zuwachs von 2.500 Versicherten ergeben. Daran anknüpfend stelle sich die Frage der Finanzierung sowie der Entwicklung der sozialen Sicherungssysteme im Allgemeinen.

In der Diskussion ging die Politikwissenschaftlerin Caroll Haak auf vier Problemstellungen ein, mit denen sich Künstler_innen als Versicherte der KSK sowie die KSK selbst konfrontiert sehen. *Ers-*tens müsse aufgrund der zunehmenden Mobilität von Künstler_innen im Zuge der Globalisierung und des grenzüberschreitenden Arbeitens sichergestellt werden, dass die Versicherungspflicht in der KSK auch in diesem Falle erhalten bleiben müsse bspw. über das Instrument der Selbstentsendung (EU-Ebene). *Zweitens* drängt vor allem der wiederkehrende Diskurs von Verwerterseite um die Abschaffung der KSK zu Anpassungen, wie bspw. im Falle der festen Taxierung der Höhe des zu entrichtenden Betrags auf 5 Prozent. *Drittens* besäße die Versicherung bei der KSK für viele Künstler_innen aufgrund der günstigen Krankenversicherung Attraktivität, während Probleme hinsichtlich der geringen Altersvorsorgebeiträge und den ohnehin nur geringen Rentenansprüchen bestünden. Doch sei, so Haak, eine geringe Rentenanswartschaft immer noch besser als keine, womit sie Abschaffungsfor-

Künstler_innen oft zu niedrig angesetzt, was jedoch aufgrund begrenzter Ressourcen nur stichpunktartig überprüft und somit korrigiert werde.

Auch Urs Johnen von der Union Deutscher Jazzmusiker e. V. sprach sich zunächst grundsätzlich für den Erhalt der KSK aus, da sie die zentrale Instanz zur sozialen Absicherung für Künstler_innen darstelle. Dennoch ließ er auch Problemfelder und Handlungspotenziale nicht außen vor. Ausgangspunkt seiner Kritik waren dabei die bürokratischen Strukturen der KSK. Daran anknüpfend griff Johnen das Problem der Selbstständigkeit als Voraussetzung für die Mitgliedschaft in der KSK auf. Diese sei durch wechselnde-hybride Beschäftigungsverhältnisse geprägt und daher kritisch zu sehen. Zudem sah Johnen die Hürde des Eintritts in die KSK von 3.900 € pro Jahr als unüberwindbar für bestimmte Gruppen von Künstler_innen, was in eine Aufforderung zur Anpassung münde. Exemplarisch verdeutlichte Johnen dabei die Situation von Jazzmusiker_innen, von denen rund 70 Prozent der in einer Studie Befragten angaben, unter 12.500 € zu verdienen. Auch hinsichtlich der Alterssicherung folgt Johnen der Position Haaks einer prinzipiellen Positivbewertung bei gleichzeitigem Verweis auf das geringe Niveau der erreichbaren Alterssicherung. Daneben problematisierte er die Informations- und Wissensvermittlung bzgl. der Abgaben für Künstler_innen/ Veranstalter_innen, ein Bereich für den er sich mehr „Aufklärung“ wünschte. Insgesamt, so Johnen, sei die KSK zu erhalten, aber dabei praxisnah zu verbessern, um sich stärker an den lebensweltlichen Realitäten der unterschiedlichen Künstler_innengruppen zu orientieren.

Abschlussdiskussion: „Kultur und Wohlfahrtsstaat: Perspektiven und politische Konzepte der sozialen Absicherung von Künstler_innen“

Es diskutierten

Andreas Lübbers, art but fair, Hamburg

Dr. Eckhard Priller, Maecenata Institut Berlin

Enno Schmidt, Schweizer Initiative für ein bedingungsloses Grundeinkommen

Olaf Zimmermann, Geschäftsführer Deutscher Kulturrat

Moderation

Prof. Dr. Wolfgang Schroeder, Universität Kassel

Evangelische Studierendengemeinde (ESG) Kassel, 28. Juni 2017

Abstract: Die Abschlussdiskussion greift noch einmal einzelne Aspekte der gesamten Tagung auf und diskutiert sie insbesondere unter einem lösungsorientierten Blickwinkel. Strittig bleibt dabei der Vorschlag eines bedingungslosen Grundeinkommens. Andere Vorschläge werden hingegen positiver aufgenommen. Nicht zuletzt ein Appell an die Konsument_innen sowie an die gesamte Gesellschaft für den Erhalt der Produktion künstlerischer Werke zeigt abschließend deutlich, dass dieses Thema Politik und Gesellschaft weiterhin beschäftigen dürfte.

Protokoll Philipp Burkhardt

Künstler_innen und Kulturschaffende sind, so lässt sich resümieren, vielfach den gleichen gesellschaftlichen Problemfeldern und Megatrends ausgesetzt wie andere gesellschaftliche Gruppen: Globalisierung, demografischer Wandel, Digitalisierung und Geschlechterfragen sind Schlagworte, die in Themen wie „Gender-Pay-Gap“ und sozialpolitische Versorgungs- und Vorsorgefragen münden. Diese Problemfelder zeitigen jedoch spezifische Lösungsansätze aus Perspektive der Kunst- und Kulturschaffenden und ziehen weitere Anpassungsbedarfe nach sich. Denn die Kunst-und-Kultur-Szene, wie Olaf Zimmermann, der Geschäftsführer des Deutschen Kulturrats, betont, sei gesellschaftlich zwar überaus wichtig, jedoch fehle ihr im Vergleich zur naturwissenschaftlichen Grundlagenforschung die nötige staatliche und gesellschaftliche Förderung. Auch der Künstler Enno Schmidt, Mitbegründer der Schweizer Initiative zum bedingungslosen Grundeinkommen, beklagt das mangelnde finanzielle und gesellschaftliche Engagement für Kunst und Kultur.

Als ein zentrales Problem kristallisiert sich in der Debatte die marktwirtschaftliche Verwertbarkeit der Erzeugnisse heraus. Durch künstlerisch-kreative oder kulturelle Arbeit könne meist kein oder nur ein geringer ökonomischer Mehrwert erzielt werden. Das macht künstlerische oder kulturelle Arbeit aber nicht weniger wertvoll oder gar unnötig. Diese Dichotomie zwischen ökonomisch verwertbarer und nicht unmittelbar verwertbarer Tätigkeit, wie im Falle von ehrenamtlicher, künstlerischer oder auch Familien- und Erziehungsarbeit kennzeichnet vielfältige Arbeitsbereiche. Daneben hängt die soziale Lage von Künstler_innen nicht zuletzt von der wirtschaftlichen Gesamtsituation eines Gemeinwesens ab: Denn je geringer das Einkommen einer Bevölkerung ist, desto geringer ist das Interesse, es am Kunst- und Kulturmarkt zu investieren. Als drittes Problemfeld werden bürokratische Strukturen der sozialstaatlichen Leistungserbringung angeführt, die aufgrund der Erwerbsform, zu schwer überwindbaren Hürden für Kunst- und Kulturschaffende führen können.

Einen viel diskutierten Ausweg aus diesen Problemfeldern stellt das bedingungslose Grundeinkommen dar. Dieses, da waren sich fast alle Diskutant_innen einig, sei jedoch gegenwärtig politisch kaum und vor allem nicht schnell umsetzbar. Die Idee müsse dennoch im akademischen Raum weitergedacht und -entwickelt werden. Dennoch betonte Eckhard Priller, dass das Grundeinkommen kein

Allheilmittel für die prekären Situationen im KuK-Bereich sei: Dies beträfe die Höhe eines solchen Grundeinkommens, das wohl kaum wesentlich höher als die ALG II-Regelsätze liegen dürfte. Zum anderen sei die, den Kunstbetrieb gefährdende, neoliberale Ideologie durch ein Grundeinkommen ja keineswegs abgeschafft.

Andere Vorschläge nehmen sowohl den Staat als auch die Zivilgesellschaft in die Pflicht: So sei eine bessere finanzielle Förderung von Künstler_innen nötig; und dies obwohl in Deutschland heute die besten Versorgungssysteme existieren, die es je gab, befand Olaf Zimmermann. Diese sei aus sozialen Gründen notwendig, aber auch für die Gewährleistung der Autonomie der Kunst unerlässlich, da so der Erfolg eines Werks nicht mehr an den monetären Gewinn gekoppelt sei. Darüber hinaus leiste Kunst mehr für die Gesellschaft als ein bloßes Markteinkommen. Daneben wurde auch die Vergabe staatlich oder zivilgesellschaftlich finanzierter Stipendien an Künstler_innen diskutiert, wie sie in der Schweiz bereits Anwendung findet. Die deutschen Programme dieser Art orientierten sich jedoch weitgehend am Mindestlohniveau, wie Andreas Lübbers von „art but fair“ betont. Daneben wird auch die Einführung eines Gütesiegels für Veranstalter – eine Art Veranstalter-TÜV für die Sicherung sozial verträglicher Gagen – oder eine verpflichtende Ausstellungsvergütung hervorgebracht.

Darüber hinaus führe die Verteilung von Fördergeldern zu Ungleichgewichten zwischen der deutschen Filmförderung und der restlichen Kulturszene, wofür nicht zuletzt die gute Vernetzung der Film-Industrie und ihr hoher Organisationsgrad verantwortlich sind. Eine festgestellte gesteigerte Vernetzungsaktivität der KuK-Szene gelte jedoch meist nur für die Bundesebene, während auf regionaler- oder kommunaler Ebene eher eine Zersplitterung von künstlerisch-kulturellen Vereinen feststellbar ist.

Mit Blick auf die Institution der Künstlersozialkasse wurden Reformpotenziale hinsichtlich der Aufnahmekriterien gesehen, wobei die Finanzierbarkeit dem entgegenstehe. Daher wurde auch an die Verantwortung der Konsument_innen von Kunst appelliert. Um die Bereitschaft zur Teilnahme an künstlerischen und kulturellen Veranstaltungen zu steigern und so ihren Erhalt zu garantieren, müssen auch die Investitionen in die kulturelle Bildung weiter gesteigert werden. Konkrete Vorschläge unterblieben in diesem Teil der Debatte jedoch zumeist. Insofern liegen vielfältige Reformansätze und Debattenstränge mit unterschiedlichen Adressaten und Verantwortlichkeiten vor, die allerdings systematisch schwer zu bündeln sind. Ein bedingungsloses Grundeinkommen erscheint, trotz der leidenschaftlichen Verfechtung durch Enno Schmidt, kein zeitnah realisierbares Ziel zu sein.

Verzeichnis der Mitwirkenden

Prof. Joel Baumann, geboren 1969, ist Rektor der Kunsthochschule Kassel und Professor für Neue Medien. Er studierte Contemporary Media Practise und Hypermedia an der University of Westminster in London, UK. Er ist zudem als Direktor des kreativen Kollektivs tomato in London tätig.

Dr. Usa Beer, geboren 1961, Künstlerin und Kunstpädagogin. Studium der Freien Malerei, Aufbau-studium Kunst in sozialen Arbeitsfeldern, Alanus-Kunsthochschule, Alfter/Bonn. 2012 Promotion am Institut für Kulturpolitik, Universität Hildesheim. 2014: II. Staatsexamen Kunstpädagogik. War von 2003 bis 2007 Bundesvorsitzende der Fachgruppe Bildende Kunst der Gewerkschaft ver.di.

Rolf Bolwin, geboren 1961, Vorsitzender des Beirates der Künstlersozialkasse für die Verwerterseite. Studium der Rechtswissenschaft, Politikwissenschaft und Geschichte in Bonn. War von 1982 bis 1991 im Justitiariat des Deutschlandfunks in Köln tätig und von 1991 bis 2016 geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins.

Prof. Dr. Florian Grotz, geboren 1971; Professor für Politikwissenschaft, insbesondere Vergleichende Regierungslehre an der Helmut-Schmidt-Universität der Bundeswehr in Hamburg. Studium der Politikwissenschaft, Slawistik und Philosophie in Heidelberg. 1999 Promotion an der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg. 2007 Habilitation an der Freien Universität Berlin. Seit 2013 Professor an der HSU Hamburg.

Dr. Carroll Haak, geboren 1967, Politikwissenschaftlerin. Studium der Betriebswirtschaftslehre und Informationswissenschaft in Berlin. 1998 bis 2007 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Wissenschaftszentrum Berlin im Bereich Arbeitsmarktpolitik. 2007 Promotion im Fach Politische Ökonomie über wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern. 2007 bis 2012 Forschungsabteilung der Deutschen Rentenversicherung, 2012 bis 2014 Bundesministerium der Finanzen (Grundsatz und Haushalt), seit 2014 Bundeskanzleramt (Demografischer Wandel).

Thomas Hartmann, geboren 1982, ist Referent in der Akademie für Soziale Demokratie der Friedrich-Ebert-Stiftung. Zuvor war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungsinstitut für Politische Wissenschaft und Europäische Fragen der Universität zu Köln tätig.

Urs Johnen, geboren 1982, Diplommusiker und Geschäftsführer der Union Deutscher Jazzmusiker. Studierte Medien- und Kommunikationsmanagement in Calw. Er ist als Kontrabassist freiberuflich im Jazz- und Klassikbereich tätig.

Andreas Lübbers, geboren 1961, Mitglied der Initiative Mitglied von „art but fair e.V.“ Studium der Deutschen Sprachwissenschaft, Literatur und Kunstgeschichte. Dramaturg seit 1988. 2003 Gründer des Theaters „Hamburger Sprechwerk“. Vorstand der Interessenvertretung kreativwirtschaftlicher Akteure „Hamburg hoch 11 e.V.“.

Dr. habil. Alexandra Manske, geboren 1969, Vertretungsprofessorin für Arbeits- und Organisationssoziologie an der Universität Hamburg. Studium der Soziologie, Politikwissenschaft und Psychologie in Berlin. 2005 Promotion an der Humboldt Universität zu Berlin. 2016 Habilitation an der TU Chemnitz, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften.

Prof. em. Dr. Walther Müller-Jentsch, geboren 1935, emeritierter Professor an der Ruhr-Universität Bochum. Studium der Soziologie, Politikwissenschaft und Nationalökonomie sowie der Industrial Relations in Frankfurt am Main und London. 1982 bis 1992 Professor für Sozialwissenschaft an der Universität Paderborn. 1990 bis 1992 Visiting-Professor für Europäische Industrielle Beziehungen an der University of Warwick, UK. 1992 bis 2001 Professor für Soziologie an der Ruhr-Universität Bochum. Mitbegründer und Herausgeber der Zeitschrift „Industrielle Beziehungen“.

Dr. Eckhard Priller, geboren 1949, Wissenschaftlicher Co-Direktor Maecenata Institut für Philanthropie und Zivilgesellschaft, Berlin. Studium der Ökonomie und Soziologie in Berlin. 1988 Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin. 1978 bis 1991 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Soziologie und Sozialpolitik an der Akademie der Wissenschaften der DDR. Seit 1992 Mitarbeiter am Wissenschaftszentrum Berlin.

Prof. em. Dr. Karl Siegbert Rehberg, geboren 1943, emeritierter Professor für Soziologische Theorie an der Technischen Universität Dresden. Studium der Soziologie und Politischen Wissenschaft in Köln und Aachen. 1973 Promotion, 1992 Privatdozent. 1992 Gründungsprofessor für Soziologie an der TU Dresden. 2003-2007 Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Soziologie. Seit 2010 Direktor des Dresdner Instituts für Kulturstudien e. V. 1991 bis 2010 Mitherausgeber des „Jahrbuches für Soziologiegeschichte“.

Prof. Dr. Sabine Ruß-Sattar, geboren 1962, Professorin für Vergleichende Politikwissenschaft an der Universität Kassel. Studium der Politikwissenschaft, Geschichte und Romanistik in Freiburg im Breisgau, Clermont-Ferrand und Paris. 1993 Promotion an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg. 2003 Habilitation an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Seit 2005 Professorin an der Universität Kassel. Seit Oktober 2013 associate fellow der Deutschen Gesellschaft für Auswärtige Politik.

Enno Schmidt, geboren 1958, Künstler und 2006 Gründer der Initiative Grundeinkommen Schweiz. Studium der Malerei an der Städelschule, Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt am Main. Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland, Frankfurter Kunstpreis des Lions Club.

Prof. Dr. Wolfgang Schroeder, geboren 1960, Professur für das Politische System der Bundesrepublik Deutschland an der Universität Kassel. Studium der Politikwissenschaft und Theologie in Marburg, Wien, Tübingen und Frankfurt am Main. 1991 Promotion an der Justus-Liebig-Universität in Gießen. 1991 bis 2006 Referenten- und Leitungstätigkeiten beim Vorstand der IG Metall. 2000 Habilitation an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Seit 2006 Professor an der Universität Kassel. 2009 bis 2014 Staatssekretär im Ministerium für Arbeit, Soziales, Frauen und Familie des Landes Brandenburg. Seit 2016 Fellow am Wissenschaftszentrum Berlin.

Sarah Leona Simon, geboren 1978, Leiterin der Abteilung Versicherte und Eingriffsverwaltung, Künstlersozialkasse, Unfallversicherung Bund und Bahn. Studium der Rechtswissenschaften in Göttingen mit anschließendem Referendariat in Frankfurt und Oldenburg (Schwerpunkt: Arbeits- und Sozialrecht). 2007 bis 2009 Leiterin der Rechtsstelle des Landkreises Friesland. Ende 2009 Aufnahme der Tätigkeit bei der Künstlersozialkasse. Seit Juli 2017 stellvertretende Geschäftsbereichsleiterin der Künstlersozialkasse.

Trak Wendisch, geboren 1958, seit 1982 freier Maler und Bildhauer in Berlin. Studium der Malerei und Grafik an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Mehrere Skulpturenprojekte im öffentlichen Raum (z. B. im Auswärtigen Amt, Berlin); Arbeiten in öffentlichen und privaten Sammlungen und Museen unter anderem in Deutschland, den Niederlanden, Norwegen, Brasilien und Japan. Veröffentlichung diverser Kataloge mit Texten verschiedener Autoren.

Christiane Werner, geboren 1965, seit 1995 freie Künstlerin Malerei Grafik und Kunst im öffentlichen Raum. Seit 2016 Vorsitzende des BUNDES BILDENDER KÜNSTLER LEIPZIG e. V. Studium an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle und Graduiertenstipendium des DAAD/Italien. Teilnahme an Lichtdrucksymposien im Museum für Druckkunst Leipzig. Arbeitsstipendien Studios International Denkmalschmiede Höfgen. Arbeiten in öffentlichen und privaten Sammlungen in Deutschland und Luxembourg.

Manfred Wiemer, geboren 1954, Leiter des Amtes für Kultur und Denkmalschutz in Dresden, 1975 bis 1979 Studium der Ökonomie an der Handelshochschule Leipzig (Diplomökonom). Bis 1988 zunächst im Lebensmittelhandel, später im Antiquitätenhandel tätig, in den 1980er Jahren Veröffentlichungen in inoffiziellen Publikationen. 1988 bis 1991 stellvertretender Leiter der Neuen Dresdner Galerie des Staatlichen Kunsthandels der DDR, ab 1991 Mitarbeiter, ab 1995 Abteilungsleiter im Kulturamt Dresden, seit 2005 Leiter des Amtes für Kultur und Denkmalschutz der Landeshauptstadt Dresden.

Olaf Zimmermann, geboren 1961 in Limburg an der Lahn, Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates. Volontariat zum Kunsthändler. 1987 bis 1997 Führung einer eigenen Galerie für zeitgenössische Kunst in Köln und Mönchengladbach. Seit 1997 Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates. 1998 bis 2007 Mitglied mehrerer Arbeitsgruppen und Enquete-Kommissionen der Bundesregierung und des Bundestages.