

Lebensrealitäten

Nr.

12

# Inhalt

## 9 **Lebensrealitäten. Ein Vorwort** Marcel Noack

Autor:innentexte

10 **Kulturelle Bildung – Potentiale, gesellschaftspolitische Relevanz und lebendiges Tätigkeitsfeld für bildende Künstler:innen** Sarah Kuschel

15 **Kulturelle Bildung und gesellschaftliche Transformation. Eine Zustandsbeschreibung** Vanessa-Isabelle Reinwand-Weiss

20 **Kunst kann Barrieren versetzen** Katrin Bittl

25 **Identifikation zwischen Autonomie und Gemeinwesen**  
Interview mit Ulf Jacob

29 **mentoringKUNST – Im Tandem Zukunft gestalten** Claudia Kapellusch

32 **Kulturarbeit** Michael Hirsch

38 **Zeitfragen** Juliane Maria Hoffmann

44 **Relevanz, Resilienz, Resonanz. Einige Gedanken zur Transformation von Kultur** Tilo Schieck, Jonas Zipf

52 **Migration und Wahrnehmung** María Linares

59 **„Ich erwarte etwas von der Mehrheitsgesellschaft“**  
Interview mit Minh Duc Pham

62 **„Wir haben grad in den Höllenschlund geguckt“ – Leben als Künstlerin mit *CindyCat*** Sophie Lindner

66 **„Lebensrealitäten“ bildender Künstlerinnen und Künstler im hohen Alter** Jan Korte

69 **Beruf Künstler** Gernot Bubenik

Ausgewählte Projekte

74 **Zwei Fliegen mit einer Klappe – Das neue Atelierverzeichnis**  
Künstlerbund Dresden e.V.

76 **Das Online-Schaufenster für sächsische Kunst**  
Werkdatenbank Bildende Kunst Sachsen

77 **„Passage“ Artist-in-Residence** Dübener Heide

78 **„Pop Up Atelier“ des BBK Leipzig e.V.**  
Marlet Heckhoff und Mandy Gehrt

79 **„Die Kunst braucht das Land!“** UW Etzdorf

80 **Ausstellungsreihe „Tandem“** BBK Leipzig e.V.

81 **Wer macht eigentlich Comics im deutschsprachigen Raum?**  
Comicgewerkschaft

JCDecaux

# „KÜNSTLERIN

SUSAN DONATH

32 JAHRE



SELBSTSTÄNDIG  
BEZIEHT ALG II  
ALLEINERZIEHEND



11. R.V. Meister  
Alfons Köhler  
36 Pr. - 17.000 km

2 R.V.-Jährl.  
Köhler u. Söhne  
42 Preise

1. R.V. Weibchenmeister  
1970  
A. Köhler  
29 Preise + 10.470 km

-Clubmeister 1988  
Trockenclub Südpfalz  
A. Köhler

3. R.V. Meister  
Alfons Köhler  
18 Pr. - 10.000 km

3. R.V.-Jährlingenmeister '86  
Alfons Köhler  
23 Pr. 6498 Pr.km

13. R.V.-Meister '82  
Jana Köhler  
Pr.-14001 km

3. R.V. Jungflug-Meister '86  
Köhler u. Söhne  
17 Pr. - 2.480 km

12. R.V. M.  
Köhler  
32 Pr. -



Meister '86  
u. Sohn  
10 778 km

Standard  
R.V. Pflöck

Beste Gesamtleistung  
Jungtiere  
R.V. Ausstellung '04/05

Jahres-Meister '88  
Alfons Köhler  
37 Pr. - 14.702 km

Meister '04  
Köhler  
1778 km

7. R.V. Jungflugmeister 2003  
Alfons Köhler  
17 Pr. - 3508 km









**Lebensrealitäten**

**Nr. 12**



# Lebensrealitäten. Ein Vorwort Marcel Noack

(Vorsitzender des Landesverbands  
Bildende Kunst Sachsen e.V.)

„Und was machen Sie beruflich? [...] Ach Sie sind Künstler, das ist ja interessant. Und in welchem Bereich? [...] Ah, bildende Kunst. Also in der Schule habe ich den Kunstunterricht immer sehr gemocht und ich gehe auch heute noch gerne ins Museum, zumindest ab und zu. [...] Und womit verdienen Sie ihr Geld?“ ... Die Mehrheit von uns bildenden Künstlern wird solch eine Situation sicherlich auf die eine oder andere Weise bereits erlebt haben. Und so ganz verwunderlich ist das Nichtwissen bezüglich unseres Künstlerberufes nicht, denn wirklich viele sind wir nicht.

Laut Mikrozensus 2019 repräsentieren wir gerade einmal 0,3 % der gesamten erwerbstätigen Bevölkerung in Deutschland. Das sind in Zahlen 130.000, wovon auch nur jede:r Zweite in der gesetzlichen Sozialversicherung über die *Künstlersozialkasse* pflichtversichert ist. Für viele Nichtkünstler respektive Außenstehende ist unser Lebensalltag eine klischeebeladene Blackbox.

Es ist Zeit, etwas Licht in diese Box zu bringen. So sahen es auch die bildenden Künstlerinnen und Künstler in Sachsen. Ausgehend von unserem Titelthema „Lebensrealitäten“ votierten die Mitglieder unserer Regionalverbände in einer vorgeschalteten Online-Umfrage für spezifische Themenfelder, die wir, die *AG Kommunikation des Landesverbandes Bildende Kunst Sachsen*, in dem nun vorliegenden Jahresmagazin in den Fokus rücken und näher ausleuchten. Sie erwartet ein tieferer Einblick in die Welt der bildenden Kunst und jener, die sie entstehen lassen, und dies in all ihren Lebensphasen.

Vornweg die Kulturelle Bildung, spielt sie doch eine entscheidende Rolle in der Ausbildung junger Künstlerinnen und Künstler, aber auch in der gesellschaftlichen Transformation. Kreativität und ästhetische Erziehung fördern nicht nur die persönliche Entfaltung der Kunstschaffenden, sondern öffnen auch neue Perspektiven für gesellschaftliche Veränderungen. Künstlerinnen und Künstler nutzen ihre Kunst, um soziale und politische Botschaften zu vermitteln, Diskurse anzuregen und den kulturellen Dialog voranzutreiben.

In einer Welt, in der die Freiheit der Kunst oft in Frage gestellt wird, ist es wichtig, das Recht auf freie

künstlerische Betätigung zu verteidigen. Denn nur durch die Freiheit, Grenzen zu überschreiten und provokante Themen anzusprechen, können Kunstschaffende ihre volle kreative Kraft entfalten. Zur Wahrheit gehört aber auch, dass wir Künstler überdurchschnittlich viel arbeiten. Denn das Klischee der brotlosen bzw. nicht auskömmlichen Kunst trifft auf über 90 % von uns zu und ein oder mehrere Nebenjobs sind keine Seltenheit. Juliane Maria Hoffmanns Mindmap und Infografiken geben hier einen kleinen Einblick, wofür und worin wir unsere Lebenszeit bei künstlerischer Tätigkeit investieren. Und neben Beruf und Familie engagieren wir uns in unserer Freizeit ehrenamtlich in Vereinen und kulturellen Einrichtungen. Die meisten Künstler:innen kennen nur eine 7-Tage-Woche. Das finanzielle (Über)Leben ist für viele mit ständiger Unsicherheit verbunden. Diese prekäre Situation zeigt sich auch im Alter, trotz der Einführung der Grundrente, wie Jan Kortess Beitrag mit Blick auf die Rentensituation von Künstlerinnen und Künstlern überdeutlich aufzeigt.

Die Lebensrealität von bildenden Künstlerinnen und Künstlern wird auch durch den Faktor Migration und verschiedener Identitäten geprägt. Künstlerinnen und Künstler bringen ihre Erfahrungen und ihre individuellen Hintergründe in ihre Werke ein, was zu einer lebendigen und vielfältigen Kunstwelt führt. Die Auseinandersetzung mit den Themen Migration und Identität in der Kunst schafft Raum für Empathie, Verständnis und zeigt die transkulturelle Vielfalt unserer Gesellschaft. Gerade im Jahr der Landtagswahl in Sachsen sollte sich das jeder vor Augen führen.

Ich danke allen Künstlerinnen und Künstlern, Expertinnen und Experten sowie den Institutionen, die ihre Zeit, ihre Erfahrung und ihre Kunst mit uns teilen. Ich hoffe, dass dieses Magazin Inspiration bietet und einen Beitrag leistet, die Lebensrealität von bildenden Künstlerinnen und Künstlern sichtbar zu machen. Abschließend gilt mein Dank Susan Donath für die Gestaltung der Bildstrecke. Übrigens ... pay the artists. Und nun wünsche ich ausgiebigen Lese- und Sehgenuss.

# Kulturelle Bildung – Potentiale, gesellschaftspolitische Relevanz und lebendiges Tätigkeitsfeld für bildende Künstler:innen

Sarah Kuschel

*Kulturelle Bildung kann Menschen mit den Künsten in Berührung bringen und ist ein Tätigkeitsfeld für bildende Künstler:innen. Vor diesem Hintergrund greift der Artikel zunächst auf, welche Dimensionen Kulturelle Bildung charakterisieren und betrachtet im Anschluss den Bereich der bildenden Kunst. Neben Potentialen werden dabei auch Grenzen von Wirkungszuschreibungen skizziert und abschließend Kulturelle Bildung als Arbeits- und Weiterbildungsfeld für Künstler:innen beleuchtet.*

**Kulturelle Bildung zwischen ästhetischer, künstlerischer und gesellschaftspolitischer Dimension**  
Berührungen mit Kunst können in verschiedenen Settings entstehen: Informell gemeinsam mit Freunden in der Begegnung mit Kunst im öffentlichen Raum, non-formal beim Besuch einer Ausstellung mit der Familie oder auf formaler Ebene im Rahmen des schulischen Kunstunterrichts. Was zeichnet im Vergleich hierzu Angebote der Kulturellen Bildung aus und wo sind sie zu finden?

Das Feld der Kulturellen Bildung ist groß und umfasst verschiedene Praxisformen, Formate und Akteure. Verortet in Jugendkunstschulen, Museen, Bildungszentren, Künstler:innenateliers oder dem öffentlichen Raum ermöglichen Angebote der Kulturellen Bildung neben rezeptiven Auseinandersetzungen Erfahrungen mit eigenen ästhetischen und künstlerischen Prozessen. Als ein die gesamte Lebensspanne umfassender Ansatz, bietet Kulturelle Bildung das

Potential im Medium der Künste lebensphasenübergreifende, aber auch -spezifische Themen und Bedarfe aufzugreifen: Ob als künstlerische Projekte mit Stop Motion in der Kita, als kreative Angebote in einer identitätsbezogenen und beruflichen Orientierung mit Jugendlichen, wie die *Landesvereinigungen Kulturelle Jugendbildung (LKJ)* sie anbieten oder in Formaten für das durch Erwerbs- und Familienalltag herausfordernde Erwachsenenalter bis ins hohe, sogenannte vierte Lebensalter, in dem existenzielle Fragen in den Vordergrund treten können. Neben Angeboten, die sich an spezifische Altersgruppen richten, bieten ästhetische und künstlerische Prozesse in diesem Rahmen auch Potentiale für generationenübergreifende Formate sowie die Gestaltung und Bewältigung biographischer Übergänge im Lebensverlauf.

Kulturelle Bildung verbindet ästhetische, künstlerische und gesellschaftspolitische Dimensionen und grenzt sich von Angeboten ab, die auf rein rezeptive Prozesse und Wissen über Kunst oder aber ausschließlich auf die Vermittlung von künstlerischen Techniken fokussiert sind. Während die ästhetische Ebene die Sinne und die allgemeine Wahrnehmung betrifft, ohne in direkter Verbindung zu Kunst und künstlerischem Gestalten im Besonderen zu stehen, bezieht sich ästhetische Bildung auf eine (bewusste und reflexive) Entwicklung von Sinnes-tätigkeiten als Wahrnehmungsschulung und (Aus-)Bildung der Sinne. Die Auseinandersetzung mit künstlerischen

Objekten, Gegenständen und Prozessen zeichnet sich dabei durch Erfahrungen verdichteter Wahrnehmungen, Offenheit und Mehrdeutigkeit aus. In der Dimension der künstlerischen Bildung sind die Vermittlung und Aneignung von künstlerischen Fähigkeiten, Fertigkeiten und Wissen verortet. Ein zentraler Teil Kultureller Bildung ist darüber hinaus, und verbunden mit dem in den 1970er Jahren formulierten Ziel einer „Kultur für alle“ (Hoffmann 1979), eine gesellschaftspolitische Dimension, die auf die Ermöglichung kultureller Teilhabe zielt und damit an ein Recht aller Menschen anknüpft. Das Gelingen einer solchen Teilhabe ist mit dem Zugang zu Mitteln verbunden, die für kulturelle Produktion und kreativen Ausdruck grundlegend sind. Möglichkeiten sich aktiv einzubringen und Verantwortung zu übernehmen sind darüber hinaus von zentraler Bedeutung (vgl. *Zentrum für Kulturelle Teilhabe Baden-Württemberg*).

Besondere Relevanz kommt dieser gesellschaftspolitischen Dimension vor dem Hintergrund aktueller politischer Entwicklungen zu, wie den erstarkenden rechten Parteien und Strömungen sowie der parallel wachsenden Notwendigkeit, demokratische Fähigkeiten anzueignen und zu fördern. Anders als in der politischen Bildung spielen die Künste mit ihrem Eigenwert dabei eine zentrale Rolle und sind nicht Mittel zum Zweck.

Ein Beispiel in diesem Bereich ist das im Herbst 2023 an der *Bundesakademie für Kulturelle Bildung* startende Projekt „Kubi Demo – Kulturelle Bildung als Praxis der Demokratiebildung“, das vom *Bundesministerium für Bildung und Forschung* gefördert wird und Praxisakteure sowie Multiplikator:innen qualifiziert, um das politisch-bildnerische Potential Kultureller Bildung in unterschiedlichen ästhetischen Praktiken zu entwickeln. Eines der vier Labore, die den Kern des Projektes bilden, ist im Bereich der bildenden Kunst verortet und zielt darauf, Praktiker:innen dabei zu unterstützen, eine demokratiebildende kulturelle Bildungsarbeit zu gestalten.

### **Bildnerisches Gestalten und bildende Kunst im Kontext Kultureller Bildung**

In Anbetracht des großen und vielschichtigen Feldes der Kulturellen Bildung lohnt es, genauer auf die verschiedenen Praxisformen und mit diesen verbundene Prozesse und Erfahrungen zu schauen. Denn ob jemand in einem intergenerationellen Projekt die ‚Saz‘ spielt, in einer Improtheatergruppe mitwirkt oder mit sinnlich-haptischen Materialien skulptural gestaltet, ist mit unterschiedlichen (ästhetischen) (Lern-)Erfahrungen verbunden. Was also charakterisiert Angebote der bildenden Kunst und welche Potentiale, aber auch Grenzen sind mit ihnen verbunden?

Bildungsangebote im bildnerischen Bereich knüpfen an das menschliche Grundbedürfnis an, sich gestaltend und visuell auszudrücken, das sich etwa in Praktiken des Kritzels und Malens im frühen Kindesalter spiegelt. Kulturelle und ästhetische Bildung im Medium der Kunst fördern die Entwicklung visueller Zeichen und Kommunikationsformen, die kulturübergreifend eine der frühesten menschlichen Artikulationsformen darstellt, wenn man etwa an die Höhlenmalereien denkt. Die Auseinandersetzung mit Praxen bildnerischen Gestaltens vermittelt einen kompetenten Umgang mit Bildern im Sinne eines erweiterten Bildverständnisses, das die Vielfalt visueller Phänomene und ihrer zentralen Bedeutung für ein Leben in modernen Gesellschaften umfasst. Bildnerisches Gestalten fördert Menschen darin, sich von etwas, aber auch von sich selbst ein Bild zu machen und damit verbunden eine Meinung bilden zu können, und leistet somit einen

Beitrag zur Entwicklung einer kritischen ästhetischen Urteilsfindung. Verbunden mit den zentralen Sinnen des Sehens und Tastens, die unter anderem Ursula Brandstätter in Bezug auf ästhetische Bildung im Vergleich von Musik und Kunst näher betrachtet (Brandstätter 2004), fördern sie ein Be-Greifen und Aneignen von Welt, das die Grundlage für deren aktive Mitgestaltung auf einer produktiven Ebene ist.

Ausgehend vom Forschungsfeld der Kulturellen Bildung, das sich ausdifferenziert und zunehmend Erkenntnisse über spezifische Charakteristika und Potentiale der Künste hervorbringt, seien an dieser Stelle beispielhaft Ergebnisse in Bezug auf die bildende Kunst skizziert. So belegen verschiedene Studien die Bedeutung bildnerischer Gestaltungspraxen für die Sprachentwicklung als grundlegende Lernerfahrung in der frühen Kindheit (vgl. Reinwand-Weiss & Speckmann 2012). Diese werden in der Auseinandersetzung mit Materialien und Objekten entwickelt und sind nicht zuletzt für die Bewältigung von Übergängen im Kindesalter relevant (Reinwand-Weiss 2011). Bettina Uhlig wiederum erforscht bildsprachliche Prozesse etwa in Bezug auf Narrations- und Imaginationsfähigkeiten, die zentrale Bedeutung für das Verstehen von Wirklichkeit haben (z. B. Uhlig 2012). Die Beschäftigung im Kontext eigener bildnerischer Gestaltungsprozesse mit dreidimensionalen Kunstformen wiederum fördert die Raumwahrnehmung.

Anknüpfend an die oben thematisierte gesellschaftspolitische Dimension Kultureller Bildung sei in Bezug auf die bildende Kunst an dieser Stelle auf das Programm „Kultur macht stark. Wir können Kunst“ verwiesen. Mit dem Ziel insbesondere Kinder und Jugendliche zu stärken, deren Bildungschancen eingeschränkt sind, fördert der *BBK* als Programmpartner des *BMBF* Kunstprojekte lokaler Bündnisse, die von professionellen bildenden Künstler:innen durchgeführt werden. Angesichts weitgreifender Wirkungszuschreibungen gegenüber Kultureller Bildung und den Künsten sei vor dem Hintergrund sozioökonomischer Benachteiligungen, die strukturell basiert sind, aber auch auf die Grenzen Kultureller Bildung verwiesen. Sie kann Teilhabe ermöglichen und Rahmen zur gesellschaftlichen Mitgestaltung schaffen, jedoch nicht strukturell basierte Ungleichheiten ausgleichen.

### **Kulturelle Bildung als Arbeits- und Weiterbildungsfeld für Künstler:innen**

Kulturelle Bildung ist, wie oben bereits eingeführt, ein interessantes Tätigkeitsfeld für Künstler:innen, zumal die Zusammenarbeit mit ihnen neben pädagogischem Personal ein zentrales Handlungsprinzip und Kriterium ist, wie Tom Braun und Brigitte Schorn sie formulieren (Braun & Schorn 2012). Gleichzeitig werden qualifizierte Künstler:innen auch im Feld der Kulturellen Bildung oftmals zu gering honoriert. Ein zentrales Werkzeug, diesem Missstand entgegenzuwirken, ist der maßgeblich vom *LBK Sachsen e.V.* in Form eines initiativ erarbeiteten ersten Entwurfs vorgebrachte und 2022 vom *BBK* herausgegebene „Leitfaden Honorare für Bildende Künstlerinnen und Künstler“, der in seinen Ausführungen dezidiert das Arbeitsfeld der Kulturellen Bildung einschließt.

Ein Schwerpunkt Kultureller Bildung liegt, wie oben dargestellt wurde, auf dem außerschulischen Bereich; gleichzeitig bieten der in vielen Bundesländern bestehende Mangel an Kunstlehrer:innen sowie derzeitige Veränderungen in Bezug auf Ganztagsangebote – wie sie etwa der *LBK Sachsen e.V.* im Herbst 2023 in Form einer

Rahmenvereinbarung auf den Weg brachte – Möglichkeiten qualitativ hochwertige bildkünstlerische Formate an allgemeinbildenden Schulen anzubieten. Im außerschulischen Bereich stellen Jugendkunstschulen ein weiteres Tätigkeitsfeld dar. Aufgrund fehlender Fachkräfte suchen viele Kunstschulen insbesondere in ländlichen Räumen Künstler:innen als qualifizierte Dozierende für Angebote verschiedener Altersgruppen.

Künstler:innen bringen entscheidende Fähigkeiten und Wissen für die Arbeit im Bereich der Kulturellen Bildung mit. Gleichzeitig kann eine Tätigkeit in dem Feld über die eigenen Kompetenzen hinaus fordern, weswegen abschließend exemplarisch auf zwei Fortbildungsangebote in dem Bereich hingewiesen werden soll. Zu diesen zählen Angebote des *LBK Sachsen e.V.* wie die Intensiv-Workshops „Kunst macht Bildung“. Im Bereich längerfristiger Fortbildung qualifizieren Angebote wie der Zertifikatskurs „Künstlerische Interventionen in der Kulturellen Bildung“

für die Arbeit im Feld. Als Pilotkurs in Kooperation zwischen der *Bundesakademie für Kulturelle Bildung* und dem *Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim*, bot er 31 Künstler:innen verschiedener künstlerischer Bereiche die Möglichkeit, sich für künstlerisches Arbeiten in der Kulturellen Bildung zu professionalisieren und ein entsprechendes Zertifikat zu erwerben. Kompetenzen in der künstlerisch-ästhetischen Entwicklung von Strategien, Methoden und Praxisformaten in der Kunst- und Kulturvermittlung standen dabei ebenso im Zentrum wie Kenntnisse im Bereich Kultur- und Projektmanagement sowie fundierte Kenntnisse von fachrelevanten Diskursen und Theorien im Bereich Kulturelle Bildung und Didaktik in den Künsten. Die im Rahmen des Zertifikatskurses entstandene und von Birgit Mandel herausgegebene Publikation „Künstlerische Interventionen in der Kulturellen Bildung. Inhalte, Methoden und Reflexionen eines Curriculums für Künstler:innen“ steht kostenlos zum Download bereit.

#### Sarah Kuschel

studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis mit dem künstlerischen Hauptfach Bildende Kunst an der *Universität Hildesheim* und der *Yrkeshögskolan Nykarleby* (Finnland). Leitung Programmbereich Bildende Kunst an der *Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel*.

#### Literatur

- Brandstätter, Ursula (2004): *Bildende Kunst und Musik im Dialog. Ästhetische, zeichentheoretische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu einem kunstspartenübergreifenden Konzept ästhetischer Bildung*. Augsburg.
- Braun, Tom/Schorn, Brigitte (2012): *Ästhetisch-kulturelles Lernen und kulturpädagogische Bildungspraxis*, in: Bockhorst, Hildegard/Reinwand, Vanessa-Isabelle/Zacharias, Wolfgang (Hg.): *Handbuch kulturelle Bildung*, München, 128–134.
- Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler (*BBK*) (2022): *Leitfaden Honorare für Bildende Künstlerinnen und Künstler*. Berlin.
- Hoffmann, Hilmar (1979): *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt a. M.
- Mandel, Birgit (2022): *Künstlerische Interventionen in der Kulturellen Bildung. Inhalte, Methoden und Reflexionen eines Curriculums für Künstler:innen*. Hildesheim. Kostenloser Download unter [www.uni-hildesheim.de/en/bibliothek/forschen-publizieren/publizieren/universitaetsverlag/verlagsprogramm/publikation-im-universitaetsverlag/?lfsid=41977&cHash=8d16e41c70149696ffe7206ade0e3874](http://www.uni-hildesheim.de/en/bibliothek/forschen-publizieren/publizieren/universitaetsverlag/verlagsprogramm/publikation-im-universitaetsverlag/?lfsid=41977&cHash=8d16e41c70149696ffe7206ade0e3874)
- Reinwand, Vanessa-Isabelle & Speckmann, Julia (2012): *Die Sprachen der Künste. „Zeig mal – lass hören!“ Ein Projekt zur frühen künstlerischen Sprachbildung*. Oberhausen.
- Reinwand-Weiss, Vanessa-Isabelle & Eickhoff, Mechthild (2011): *Übergänge erfolgreich meistern! Vernetzungsimpuls von Jugendkunstschulen, Musikschulen und Bibliotheken zum künstlerischen Übergang*. Herausgegeben vom *Bundesverband der Jugendkunstschulen und kulturpädagogischen Einrichtungen e.V.*
- Uhlig, Bettina (2012): *Imagination und Imaginationsfähigkeit in der frühen Kindheit*, in: Sowa, Hubert (Hg.): *Bildung der Imagination*. Band 1: *Kunstpädagogische Theorie, Praxis und Forschung im Bereich einbildende Wahrnehmung und Darstellung*. Oberhausen, 114–129.
- Zentrum für Kulturelle Teilhabe Baden-Württemberg: *Dossier Kulturelle Teilhabe*. [www.kulturelle-teilhabe-bw.de/themen/dossiers/kulturelle-teilhabe-1](http://www.kulturelle-teilhabe-bw.de/themen/dossiers/kulturelle-teilhabe-1) (letzter Zugriff am 14.10.2023).







# Kulturelle Bildung und gesellschaftliche Transformation. Eine Zustandsbeschreibung

Vanessa-Isabelle  
Reinwand-Weiss

Wiederabdruck leicht gekürzt. Der Artikel erschien zuerst bei *kubi-online* Dossier „Zukunft Kultureller Bildung in Zeiten der Transformation“. Mehr unter: [www.kubi-online.de/fokus/zukunft-kultureller-bildung-zeiten-transformation](http://www.kubi-online.de/fokus/zukunft-kultureller-bildung-zeiten-transformation)

*„Transformation“ ist schon seit einiger Zeit das Wort der Stunde. Warum ist das gerade jetzt so, wo es doch gesellschaftlichen Wandel immer und zu jeder Zeit gab? Die gesellschaftlichen Wandlungsprozesse, die sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts vollziehen, sind geprägt von einer nie da gewesenen Schnelligkeit, mit der unsere anthropologischen Grundlagen als Menschen, aber auch die Systeme und Strukturen von Kultur und Bildung oft nicht vermögen mitzuhalten. Lebensbedingungen, gesellschaftliche Anforderungen und so genannte Krisenszenarien ändern und ergeben sich scheinbar täglich neu und fordern uns auf individueller und gesellschaftlicher Ebene heraus. Zudem sind viele unterschiedliche Lebensbereiche von starken Wandlungsprozessen betroffen und scheinbar kein gesellschaftliches Subsystem bleibt von solchen Erschütterungen ausgespart. Das Neue und zuweilen auch Bedrohliche an diesen Veränderungen ist aber nicht nur ihre Schnelligkeit, ihre Allumfasstheit, sondern besonders die Tatsache, dass die ‚alten‘, bisher tragfähigen Antworten und Reaktionen, Hand-*

*lungs- und Lösungsstrategien nicht mehr funktionieren. Überall braucht es scheinbar nicht nur kleine Schritte, Korrekturen und Reformen, sondern die ganz großen Würfe, die ganz große Transformation. Wir brauchen beispielsweise keine Reform des Schulsystems, sondern eine Transformation der Bildungsangebote dieser Gesellschaft; wir brauchen nicht nur umweltfreundlicheres Verhalten, sondern einen grundsätzlichen strukturellen Wandel unseres Wirtschaftens, Konsumierens und einen veränderten Umgang mit Ressourcen; wir brauchen nicht mehr Technik(-kompetenz), sondern eine Neuausrichtung unserer Lebens-, Arbeits- und Wissensformen in der Postdigitalität. Dieses Wissen um die Handlungsnotwendigkeit, die radikale Änderung von Handlungsschemata jedes und jeder Einzelnen, aber auch gesellschaftlicher Systeme als Ganzes lässt uns nicht selten resigniert und ohnmächtig werden angesichts der übermenschlich erscheinenden Aufgaben einer Transformation von Gesellschaft in ihren Grundwerten. Gesellschaftliche Transformationen besitzen also immer ein erleidendes und ein gestaltendes Moment.*

In welcher Beziehung steht nun Kulturelle Bildung als kunstvermittelndes und kulturpädagogisches Feld, aber auch als ästhetische Bildungstheorie und -praxis zu dieser gesellschaftlichen Ausgangssituation? Mindestens drei Untersuchungsfelder schließen sich an:

- Zum einen ist die Frage danach zu stellen, wie die (Praxis-)Felder Kultureller Bildung durch die aktuellen gesellschaftlichen Wandlungsprozesse und Transformationen in gesellschaftlichen Teilsystemen beeinflusst werden.
- Zum anderen lässt sich fragen, wie Kulturelle Bildung als Praxisfeld auf diese Transformationsbewegungen reagiert und
- nicht zuletzt kann man analysieren, was Kulturelle Bildung bildungstheoretisch und -praktisch anzubieten hat, um sich als Subjekt in einer Gesellschaft, die derzeit einen massiven Transformationsdruck spürt, zu orientieren und zur Transformation gestaltend beizutragen.

### **Praxis(-felder) Kultureller Bildung unter dem Einfluss gesellschaftlicher Transformationsprozesse**

In der Untersuchung von Praxisfeldern Kultureller Bildung soll im Folgenden systematisch unterschieden werden zwischen einem formalen Angebot Kultureller Bildung und hier im Wesentlichen Angebote von Kita und Schule im Bereich der ästhetischen und kulturellen Bildung; zwischen einem non-formalen Angebot, das vor allem durch außerschulische Einrichtungen der kulturellen Kinder- und Jugendbildung, aber beispielsweise auch Volkshochschulen, Jugendkunstschulen oder soziokulturellen Zentren geleistet wird, und einem informellen Praxisbereich, der selbstbestimmt in familiären oder nicht-institutionellen Rahmen stattfindet.

Unser schulisches Bildungssystem offenbart vor allem seit Beginn der Corona-Pandemie im Jahr 2020 nicht mehr zu verdeckende Missstände: Digitale Lebenswelten, welche überwiegend und wachsend die Freizeit von Kindern und Jugendlichen bestimmen (*Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest 2022*), werden in Schule ausgeklammert, verboten und nicht ernst genommen. Lehrkräfte verfügen kaum über ausreichend digitale Medienkompetenz, um adäquat auf Bedürfnisse der Kinder und Jugendlichen in Zeiten der Postdigitalität einzugehen.

Die ästhetischen Fächer wie Bildende Kunst, Musik oder Darstellendes Spiel, aber auch Fremdsprachen, die Einblicke in andere Kulturen und somit auch einen Reflexionsrahmen der eigenen Kultur bieten, geraten durch diese Entwicklungen häufig noch stärker in die Bedeutungslosigkeit, da die sogenannten Kernfächer primär versorgt werden. Und auch wenn die Bedeutung der Kulturellen Bildung in und für Schulen erst im Dezember 2022 durch die Kultusministerkonferenz erneut bestätigt wurde (*KMK 2022*), scheinen Schulen kaum fähig, aus eigener Kraft kulturelle Schulprofile so zu entwickeln, dass verschiedenen Problemlagen damit begegnet werden kann.

In den frühkindlichen Bildungseinrichtungen sieht es ähnlich aus. Auch diese sind durch neue Bildungsparadigmen in der frühen Kindheit vermehrt mit zusätzlichen pädagogischen Ansprüchen (siehe z. B. das „Gute-KiTa-Gesetz“ des *Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend*) konfrontiert bei gleichzeitigem Fachkräftemangel und einer strukturellen Unterfinanzierung

und gesellschaftspolitischen Missachtung des frühen Bildungssystems.

Der non-formale Bereich, vor allem der außerschulischen Kinder- und Jugendbildung, die beispielsweise in Musikschulen, Kunst- und Tanzschulen, Bibliotheken oder Medien- und soziokulturellen Zentren stattfindet, hat strukturell stark unter der Pandemie gelitten. Die Akteure klagen über Schwierigkeiten, Kinder und Jugendliche zurückzugewinnen oder angesichts von Ganztagschulen ohne ästhetische Angebote zu halten. Eine häufig strukturelle Unter- bzw. alleinige Projektfinanzierung sowie vor allem in ländlichen Gebieten ein bereits seit längerem bestehender Personalmangel erschweren die Arbeit von außerschulischen Akteuren Kultureller Bildung. Solche sogenannten ‚Dritten Orte‘ neben dem Elternhaus und den formalen Einrichtungen wären aber gerade angesichts von stetig steigendem digitalen Medienkonsum der Heranwachsenden sowie im Sinne der Integration von nicht in Deutschland Geborenen oder auch von alternativen Handlungskonzepten für kulturellen Wandel im Erwachsenenalter unbedingt bedeutsam. Gerade die non-formalen Einrichtungen könnten Plattformen und Labor für bürgerschaftliches und gemeinwohlorientiertes, generationenübergreifendes lokales Handeln darstellen und die Weiterentwicklung von mangelnden Kompetenzen im Bereich der ökologischen Bildung, der Demokratiebildung, der Diversitätsschulung, der Stadtteilgestaltung oder der Postdigitalität übernehmen. Gerade den non-formalen Feldern Kultureller Bildung käme in transformativen Zeiten die Rolle von „change agents“ (Vgl. *Liebig 2022*) zu, in der praktischen Erprobung von Handlungsalternativen und milieuübergreifenden Gemeinschaftskonzepten. Kultur- und bildungspolitisch wäre daher relevant, gerade diesen Teil des Bildungssystems systematisch zu fördern und zu entwickeln, um formale Einrichtungen zu entlasten und kommunale sowie regionale Bildungslandschaften aufzubauen, die eine Bildung für gesellschaftliche Transformationen in allen Altersstufen anbieten.

Durch den zuletzt pandemiebedingten Rückzug aus öffentlichen oder halböffentlichen Räumen, wie sie kulturpädagogische und -vermittelnde Einrichtungen anbieten, findet Kulturelle Bildung vor allem im Privaten und Verborgenen oder im digitalen Raum statt. Durch postdigitale Möglichkeiten und Plattformen, Algorithmen, künstliche Intelligenz oder allen zugänglichen Tools für unterschiedlichste Anwendungsgebiete ist ein ästhetischer Raum entstanden, der von Praxisfeldern der Kulturellen Bildung noch zu wenig entdeckt und in seinen Auswirkungen auf gesellschaftliche Muster durchdrungen zu sein scheint. Damit entwickelt sich gerade für Kinder und Jugendliche ein zunehmend ausdifferenzierter Bereich an (digitalen) Bildungs- und Handlungsmöglichkeiten, die abgekoppelt von anderen (kulturellen) Bildungsfeldern existieren und mit ihren je spezifischen Logiken der Bewertung (like/dislike), Ästhetiken und Zeitrhythmen nicht mehr anschlussfähig sind an andere Bildungsdiskurse. Wenn Lehrkräfte und Lernbegleiter:innen diese Lebens- und Gestaltungswirklichkeiten von Kindern und Jugendlichen nicht mehr aus eigener Erfahrung kennen, wie sollen diese dann Themen, Muster oder Gestaltungen aktiv einbringen, um – ggf. auch kritisch – daran anzuknüpfen? Aktuell wird dies zum Beispiel deutlich in der Diskussion um die wachsenden Möglichkeiten sowie Einsatzgebiete von textgenerierenden KIs wie das Programm ChatGPT. Solche Tools scheinen formale wie non-formale Bildungssysteme und -praktiker:innen vollkommen unvorbereitet zu treffen und machen die Hilflosigkeit und Überforderung bestehender Bildungssysteme angesichts dieser Entwicklungen mehr

als offensichtlich. Ein entdeckender und kreativer Umgang mit diesen (neuen) Möglichkeiten könnte Anschlussfähigkeit und eine gemeinsame Entwicklung von Schüler:innen und Lehrkräften gewährleisten.

### **Praxis(-felder) Kultureller Bildung in Reaktion auf gesellschaftliche Transformationsprozesse**

Angesichts der oben skizzierten Beispiele für massive und vor allem auch strukturelle Auswirkungen gesellschaftlicher Transformationsprozesse auf Felder der (Kulturellen) Bildung ist nun interessant, welche Reaktionen sich in den ästhetisch-vermittelnden Berufsfeldern auf diese Transformationsprozesse beobachten lassen.

Angefangen im formalen Bereich zeigt sich, dass das Potential ästhetischer Praktiken für den produktiven Umgang mit den Folgen gesellschaftlicher Transformationsprozesse weitestgehend nicht erkannt oder zumindest nicht ausgeschöpft wird. Vielmehr wird in einer Art Krisenmodus versucht, zu retten, was zu retten ist und der Blick eher enger anstatt weiter. Die Konzentration auf die Kernkompetenzen (Lesen, Schreiben, Rechnen) und der Ruf nach streng überprüfbaren Qualifikationen von Lehrpersonal verstellt leicht den Blick auf einen kreativen und produktiven Umgang mit der Vielzahl an Herausforderungen. Die Verbände der ästhetischen Fachdidaktiken (insbesondere *Bundesverband Musikunterricht*, *BDK Fachverband für Kunstpädagogik*, *Bundesverband Theater in Schulen*) kämpfen für die Erhaltung ihrer ästhetischen Fächer, stehen aber bei weitem nicht geschlossen und offen einer allgemeinen ästhetisch-kulturellen Schulentwicklung zugunsten der Aufweichung von Fächerstandards gegenüber. Vorausichtlich bräuchte es hier einen größeren Willen, von den eigenen Fächergrenzen zu abstrahieren und sich insgesamt verantwortlicher für die Entwicklung von Schulkultur zu fühlen, um letztlich die Bedeutung der ästhetischen Fächer nicht vollkommen zu nivellieren und aus dem Schulalltag zu verdrängen. Es braucht also eine stärkere Fähigkeit und den Mut ‚out-of-the-box‘ zu denken, um neu über die Rolle der ästhetischen Bildung in Schulen in transformativen Zeiten, wie wir sie aktuell durchleben, zu verhandeln. Ein Klammern an alten Rahmen und Standards, die vermeintlich Sicherheit bieten, wäre kontraproduktiv.

Auch bezogen auf die frühe Bildung ist ästhetische Bildung zwar als fester Bestandteil der Bildungspläne der Kindertagesstätten in allen Bundesländern verankert, die Umsetzung variiert jedoch verständlicherweise stark. Auch hier werden, wie im schulischen Bereich, nur vereinzelt Entwicklungen erkennbar, Einrichtungen der frühkindlichen Bildung als Teil von kulturellen Bildungslandschaften (in der Kooperation gerade auch mit künstlerischen und kulturellen Partner:innen) zu etablieren und dadurch Personal entlasten und den Alltag in den Einrichtungen durchlässiger gestalten zu können. Dies wäre zumindest eine produktive Reaktion auf die Herausforderungen, welche sich durch die Veränderung anderer gesellschaftlicher Teilsysteme (z. B. vermehrter Berufstätigkeit von Frauen und dementsprechender steigender (Ganztags) Betreuungsbedarf oder heterogene Entwicklungsstände der Kinder) für Einrichtungen der frühen Kindheit ergeben.

Non-formale Einrichtungen, welche häufig von Projektgeldern abhängig sind, haben sich in den letzten Jahren intensiv um Themen der gesellschaftlichen Transformation wie Postdigitalität, Nachhaltigkeit oder auch Diversität gekümmert und sich als ‚Anwälte‘ junger Menschen in gesellschaftliche Diskurse eingemischt. Deutlich wird dies beispielsweise an der Themensetzung und den Diskursen

des nationalen Dachverbandes der non-formalen Einrichtungen kultureller Kinder- und Jugendbildung (*Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung BKJ*). Zahlreiche Förderprogramme und Modellprojekte auf Bundes- und Landes- sowie kommunaler Ebene machen das überdies offensichtlich und überprüfbar (siehe z. B. die Themensetzungen im Programm „Kultur macht stark“ oder die Förderungen des *Fonds Soziokultur*). Gefragt werden muss aber auch hier nach einem neuen Selbstverständnis non-formaler Einrichtungen und Akteure als gesellschaftlich wirksame change agents in Kooperation mit zahlreichen anderen lokalen Akteuren. Solche echten Transformations-Bewegungen hin zu vernetzten Dritten Orten der Stadtgesellschaft finden sich vereinzelt, als Massen-/Mehrheitsbewegung sind sie jedoch nicht erkennbar. In Kooperationen mit Schulen, einzelnen Projekten, Fort- und Weiterbildungen und der Bemühung um kommunale Gesamtkonzepte sind diese Entwicklungen zwar angelegt, müssten jedoch mit größerer Kraft und Intensität vorangetrieben werden, um ein stärkeres Gewicht in der Gestaltung von (Stadt-)Gesellschaften/ländlichen Räumen zu haben und positiv erprobte Handlungskonzepte auch auf Dauer durchzusetzen.

Dies schließt Kulturvermittlungs- und Educationabteilungen an Kulturinstitutionen mit ein. Diesbezüglich hat in den letzten Jahren eine Aufwertung, Personalerweiterung und ein stärkerer Einbezug kultureller Bildungsaspekte in künstlerische Entwicklungen stattgefunden. Dies ermöglichte eine gestaltende Teilhabe von unterschiedlichen gesellschaftlichen Akteuren, eine Aufweichung von Machtmechanismen, andere Spielpläne, teilweise andere Publika und Partner:innen. Beispielhaft sind die größeren Programme der *Kulturstiftung des Bundes* zu nennen (wie „360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft“, „dive in – Programm für digitale Interaktionen“ oder „TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel“), die sich mit Transformationsthemen wie Diversität, Digitalität oder auch teilhabeorientierte Entwicklung von ländlichen Räumen auseinandersetzen und eine Vielzahl an Kultureinrichtungen zur intensiven Erprobung eines neuen Umgangs mit diesen Themen angeregt hat. Von konsequent offenen Kultureinrichtungen, die einem breiten Publikum eine Plattform und einen Raum für gesellschaftliche ästhetische Gestaltung bieten und damit zu politischen Zukunftslaboren und niedrigschwelligen Kulturräumen werden können, sind wir jedoch noch ein gutes Stück entfernt.

Qualifizierte und systematische Reaktionen von Praxisakteur:innen Kultureller Bildung auf informelle ästhetische Formen und Muster sind noch kaum beobachtbar. Die Auseinandersetzung formaler oder auch non-formaler Akteur:innen mit beispielsweise postdigitalen Praktiken und ästhetischen Formen (Videoproduktion, Tanzgestaltung, Games(-entwicklung), ästhetische Produktion mittels KI etc.) findet selten statt (Rat für Kulturelle Bildung 2019), wird aber von Kindern und Jugendlichen gewünscht. Online-Angebote, wie sie während der Pandemie häufig von formalen und non-formalen Akteur:innen generiert wurden, werden kaum analog begleitet, womit eine ‚echte‘ post-digitale Verschränkung von formalen und informellen sowie analogen und digitalen Praktiken selten ermöglicht wird. Die mangelnde Beziehung dieser Angebote zur sozialen, analogen Wirklichkeit der gestaltenden Einrichtungen führt dann dazu, dass die digitalen Kulturangebote nicht in dem Maße genutzt werden, wie es vielleicht erwartbar (gewesen) wäre.

Insgesamt ist feststellbar, dass die Akteur:innen Kultureller Bildung sich durchaus diskursiv mit den oben skizzierten

Wandlungsprozessen beschäftigen, dies aber nicht dazu führt, dass Angebote und Einrichtungen sowie Organisationen unter den Bedingungen großer Transformationsbewegungen komplett neu gedacht werden. Themen gesellschaftlicher Transformationsauswirkungen in den Feldern wie ökologische Nachhaltigkeit, Postdigitalität oder Diversität, Inklusion und anderen werden ästhetisch bearbeitet, führen aber noch nicht zwangsläufig zu einer weitreichenden Anwendung von Einsichten und Erkenntnissen auf die eigene Praxis und Institution und noch weniger zu einem transformierten Status, einer neuen Rolle dieser Felder im Bildungssystem.

### **Bildungstheoretische Überlegungen zu einer Wechselwirkung des Subjektes mit gesellschaftlichen Transformationsprozessen über ästhetische Praktiken**

Bisher konnte gezeigt werden, dass gesellschaftliche grundlegende Wandlungsprozesse derzeit massive Auswirkungen auf formale, non-formale und informelle Felder Kultureller Bildung haben. Es konnte zudem schlaglichtartig beleuchtet werden, dass die unterschiedlichen Felder diese Wandlungsprozesse wahrnehmen und die Akteur:innen versuchen, vor allem diskursiv, aber auch durch Praxisprojekte und teilweise veränderte Alltagspraktiken darauf zu reagieren.

Wie bereits angedeutet wurde, birgt Kulturelle Bildung als ästhetische Praxis das theoretische Potential, gesellschaftlichen Transformationsprozessen und den damit für das Individuum häufig einhergehenden Ohnmachtsgefühlen zu begegnen. Zu fragen wäre nun, worin die besondere Kompetenz und Rolle der Felder Kultureller Bildung bestehen, Transformationsprozesse produktiv zu begleiten.

Hier lohnt es sich den ‚Bildungs‘-Begriff, der von Akteur:innen Kultureller Bildung im Gegensatz zu Begrifflichkeiten wie Erziehung, Sozialisation, Lernen oder Aneignung von Wissen überwiegend genutzt wird, genauer zu beleuchten. Dies soll folgend mit Bezugnahme auf den transformatorischen Bildungsbegriff wie er bei Koller, Kokemohr oder Marotzki zu finden ist, geschehen. Der transformatorische Bildungsbegriff erfährt in den Sozialwissenschaften spätestens seit den 1990er Jahren eine reiche Rezeptionsgeschichte und vor allem auch Anwendung in der empirischen Untersuchung von Bildungsvorhalten (Rainer Kokemohr) – als Potentiale für Bildungsprozesse – und Bildungsprozessen selbst. Entscheidend für den transformativen Bildungsbegriff ist „die begriffliche Unterscheidung zwischen (kumulativen) Lern- und (transformatorischen) Bildungsprozessen, das Verständnis von Bildung als einer Veränderung grundlegender Strukturen von Welt- und Selbstverhältnissen und schließlich die These, dass solche Bildungsprozesse durch neue, gesellschaftlich bedingte Problemlagen herausgefordert werden“ (Koller 2022: 9). Koller und Kokemohr denken dabei kein von der Welt getrenntes Selbst, sondern sehen diese Instanzen als wechselseitig aufeinander verweisend an, als selbst- bzw. sozialreferentiell. Es handelt sich also bei der Untersuchung transformativer Bildungsprozesse immer um relationale Prozesse, nicht um die Untersuchung von Selbst- ‚und‘ Weltverhältnissen, sondern um Selbst-Weltverhältnisse, die nicht getrennt voneinander gedacht werden können. Empirisch beobachtbar werden diese transformativen Prozesse sprachlich oder zeichenhaft vermittelt beispielsweise in der Analyse biografischer Interviews.

Ein neues Selbst-Weltverhältnis ist dann zu beobachten, wenn die Qualität des relationalen Aufeinander-Bezogen-

Seins dieses Verhältnisses, d.h. die Rahmen (Marotzki 1990) sich geändert haben. Das Subjekt kann dann zur es umgebenden Umwelt in eine andere Beziehung treten und kann durch eine andere Wahrnehmung sein Handeln verändern. Die Weltanschauungen und dadurch die Sicht auf sich selbst können sich so grundlegend ändern und damit auch der generelle Rahmen der subjektiven Weltaufforderung, wie Winfried Marotzki ausführt. Der Begriff des ‚Lernens‘ unterscheidet sich dagegen innerhalb der Theorie des transformatorischen Bildungsbegriff von Bildung durch eine Ansammlung von Wissen innerhalb desselben Rahmens der Selbst-Weltwahrnehmung.

In Biografien werden transformatorische Bildungsprozesse häufig gerade durch Krisen- oder Differenzerfahrungen möglich. Übertragen auf gesellschaftliche Transformationsprozesse würde das bedeuten, dass Veränderungsprozesse sich zwar ereignen können, jedoch ohne eine qualitative Änderung des Rahmens, eine tatsächliche Transformation nicht stattfinden kann. Hier scheint es wie in biografischen Bildungsprozessen so, dass wir als Gesellschaft insbesondere durch Krisenerfahrungen und liminale Erfahrungen dazu veranlasst und befähigt werden, Rahmungen und damit Bedingungen gesellschaftlicher und sozialer Ordnung zu verändern.

Ästhetische Erfahrungen, wie wir sie in den Künsten, aber ganz allgemein in der intensiven Auseinandersetzung mit ästhetischen Praktiken machen können, beinhalten verdichtete und geronnene menschliche Erfahrungen, Interaktionsformen und Handlungsrahmen. Durch ästhetische Erfahrungen werden wir unter Umständen auf einer zeichenhaften Ebene irritiert, herausgefordert und dazu gezwungen, bisherige Rahmungen und Gewohnheiten zu verlassen. Diese Form der Irritation und ein Stück weit der Entfremdung des Subjektes vom eigenen Habitus oder der Doxa (nach Bourdieu) bedeuten eine Verunsicherung, kann jedoch kulturelles Bildungspotential freisetzen.

So besteht in der ästhetischen Auseinandersetzung natürlich nicht die einzige Möglichkeit für transformatorische Bildungsprozesse, aber doch eine besondere, da es häufig nicht-sprachliche Formen sind, die diesen Erfahrungen zugrunde liegen und die leiblich vermittelt, eine besondere Kraft entfalten können. Jonas Wollenhaupt beschreibt dies in Bezug auf die Habitusstheorie Bourdieus:

„Kunstwerke [und ästhetische Praktiken, V.R.] wirken, weil sie Lebensentwürfe vermitteln, die durch die Dispositionen des Habitus verschüttet sind. [...] Das Kunstwerk spricht daher den unpraktischen Sinn an und ermöglicht eine kurzfristige Identifikation von Habitus und Subjektivität, wenn Wahrnehmungs- und Denkschemata, durch Irritation angestoßen, reflexiv werden. Die Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata (Habitus) werden so kurzfristig mit der unbewussten Handlungsmatrix verknüpft. Das resultierende Aufblitzen öffnet einen Spalt zu den unbewussten Entwürfen, diese weisen gewissermaßen der reflexiven Analyse den Weg.“ (Wollenhaupt 2018: 289ff.)

In diesem Sinne kann die Auseinandersetzung mit ästhetischen Praxen, wie sie in kulturellen Bildungspraxen stattfindet, zu einer reflexiven Auseinandersetzung von Menschen mit bekannten Rahmen zur Transformation dieser und damit zu sehr grundsätzlichen individuellen und gesellschaftlichen Wandlungsprozessen führen. Kulturelle Bildungsprozesse gehen in diesem Sinne über ein kulturelles Lernen, d.h. die Aneignung verschiedener

Wissensbestände weit hinaus, sondern fordern vielmehr neue Handlungsmuster und Rahmungen heraus. Voraussetzung ist aber, dass Subjekte sich anrühren und berühren lassen, also Irritation und Veränderung zulassen.

Nach Kokemohr ist Bildung ein Erkenntnisprozess, der in Rückgriff auf Kant „einem Begriff ein Bild verschafft“ (Kokemohr 2022: 29). Übertragen auf die behandelte Thematik könnte dies heißen, einer bislang veränderten Diskursebene endlich eine radikal neue Handlungsebene gegenüber zu stellen und ein konkretes Bild zu entwerfen. Künstlerische und kulturelle Praktiken können in dieser Absicht wie Labore wirken, in denen neue Handlungsweisen reflektiert, erprobt und verfestigt werden. Wenn beispielsweise eine Kultureinrichtung nicht nur ein Projekt zur Förderung von Diversität anbietet, sondern diversitätsorientiertes Denken radikal umsetzt und dadurch den Rahmen der Institution transformiert, ist aus einem ästhetisch-künstlerischen Erprobungsraum eine neue

Wirklichkeit geworden. Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik hat hier die besondere Aufgabe, Anreizsysteme und Rahmen für transformative Bewegungen zu setzen und sich nicht auf den Slogan ‚Die Kunst ist frei‘ zurückzuziehen.

Kulturelle Bildung und die Transformation ihrer eigenen Praktiken im Sinne einer größeren gesellschaftlichen Transformationsgestaltung alleine wird nicht ausreichen, um neue Rahmen und gesellschaftliche Systeme zu erschaffen. Ästhetische Praxen können aber den Spalt zu einem reflexiven Gestaltungs- und Ermöglichungsraum für Menschen unterschiedlicher Milieus öffnen, der verhindert, dass Subjekte angesichts wachsender Transformationsherausforderungen handlungsunfähig zurückbleiben, und im besten Fall lassen sich durch sie aktiv neue Rahmen entwerfen, die gesellschaftlichen Wandlungsbewegungen eine Richtung und Orientierung geben. Wenn das gelingt, ist viel gewonnen.

**Prof. Dr. Vanessa-Isabelle Reinwand-Weiss**  
Magisterstudium der Pädagogik, Theater- und Medienwissenschaft, Philosophie und Italo-romanistik an der *Universität Erlangen-Nürnberg* und seit 2012 Direktorin der *Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel* sowie Professorin für Kulturelle Bildung an der *Universität Hildesheim*.

.....  
**Literatur**

- Burow, Olaf-Alex (2019/2011): Mit kultureller Schulentwicklung zu mehr Bildungsgerechtigkeit: Theoretische Überlegungen und praktische Umsetzungen. Verfügbar unter: [www.kubi-online.de/artikel/kultureller-schulentwicklung-mehr-bildungsgerechtigkeit-theoretische-ueberlegungen](http://www.kubi-online.de/artikel/kultureller-schulentwicklung-mehr-bildungsgerechtigkeit-theoretische-ueberlegungen) (letzter Zugriff am 24.2.2023).
- Kokemohr, Rainer (2022): Der Bildungsprozess – ein „Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen?“, in: Koller, Hans-Christoph/Sanders, Olaf (2022): Rainer Kokemohrs „Der Bildungsprozess“ und sechs Antwortversuche. Bielefeld, 27–126.
- Koller, Hans-Christoph/Sanders, Olaf (2022): Rainer Kokemohrs „Der Bildungsprozess“ und sechs Antwortversuche. Bielefeld.
- Koller, Hans-Christoph (2022): Zur Entwicklung von Rainer Kokemohrs Bildungsprozessstheorie, in: Koller, Hans-Christoph/Sanders, Olaf (2022): Rainer Kokemohrs „Der Bildungsprozess“ und sechs Antwortversuche. Bielefeld, 9–26.
- Kultusministerkonferenz (2022): Empfehlung der Kultusministerkonferenz zur kulturellen Kinder- und Jugendbildung vom 10.10.2013. Berlin: Sekretariat der Kultusministerkonferenz. Verfügbar unter: [www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen\\_beschluesse/2007/2007\\_02\\_01-Empfehlung-Jugendbildung.pdf](http://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/2007/2007_02_01-Empfehlung-Jugendbildung.pdf) (letzter Zugriff am 24.2.2023).
- Liebig, Volkmar (2022): Kulturelle Bildung als Akteurin des Wandels, in: kubi online: [www.kubi-online.de/artikel/kulturelle-bildung](http://www.kubi-online.de/artikel/kulturelle-bildung)
- Marotzki, Winfried (1990): Entwurf einer strukturalen Bildungstheorie. Biographietheoretische Auslegung von Bildungsprozessen in hochkomplexen Gesellschaften. Weinheim.
- Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest (Hg.) (2022): JIM-Studie 2022. Jugend, Information, Medien. Basisuntersuchung zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger. Stuttgart. Verfügbar unter: [www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/JIM/2022/JIM\\_2022\\_Web\\_final.pdf](http://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/JIM/2022/JIM_2022_Web_final.pdf) (letzter Zugriff am 24.2.2023).
- Rat für Kulturelle Bildung (2019): Jugend/YouTube/Kulturelle Bildung. Horizont 2019. Essen.
- Robert Bosch Stiftung (2023): Das Deutsche Schulbarometer: Aktuelle Herausforderungen aus Sicht von Schulleitungen. Ergebnisse einer Befragung von Schulleitungen allgemein- und berufsbildender Schulen. Stuttgart.
- Schneidewind, Uwe (2018): Die große Transformation. Eine Einführung in die Kunst gesellschaftlichen Wandels. Frankfurt am Main.
- Tewes-Schünzel, Oliver/Allmanritter, Vera (2022): Kulturelle Teilhabe in Berlin 2022. Digitale Kulturangebote: Nutzung, Bewertung und Teilhabe. kurz&knapp-Bericht Nr. 2. Verfügbar unter: [www.ikt.f.berlin/wp-content/uploads/2022/10/IKTf\\_kurzundknapp\\_Nr.2\\_2022\\_Digitale-Angebote.pdf](http://www.ikt.f.berlin/wp-content/uploads/2022/10/IKTf_kurzundknapp_Nr.2_2022_Digitale-Angebote.pdf) (letzter Zugriff am 24.2.2023).
- Wollenhaupt, Jens (2018): Die Entfremdung des Subjektes. Zur kritischen Theorie des Subjekts nach Pierre Bourdieu und Alfred Lorenzer. Bielefeld.

# Kunst kann Barrieren versetzen

## Katrin Bittl

Wiederabdruck, ursprünglicher Text erschienen online bei der *Kulturpolitischen Gesellschaft*: [www.kupoge.de/blog/2021/03/25/kunst-kann-barrieren-versetzen/](http://www.kupoge.de/blog/2021/03/25/kunst-kann-barrieren-versetzen/)

Die Kunst brauche ich wie ein Fisch das Wasser. Einige Jahre hat es mich gekostet herauszufinden, weshalb das so ist. Weshalb es für mich keine andere Möglichkeit gab, als Künstlerin zu werden. Lange glaubte ich, ich könnte nur durch eine soziale Tätigkeit die Inklusion von Menschen wie mir verbessern, für meine Rechte als Frau mit Behinderung eintreten. Vor meiner Zeit an der *Akademie der Bildenden Künste München* war ich blind für die Rolle der Kunst im Zusammenhang mit Behinderung und Inklusion. Ich war den offensichtlichen Weg gegangen und hatte mich verirrt. Das Studium der sozialen Arbeit wurde zur Sackgasse. Ich erlebte die meiste Diskriminierung und Ausgrenzung genau dort, wo ich es am wenigsten erwartete: Unter Sozialarbeiter:innen und solchen, die es werden wollen. Unter diesem Druck brach ich mein Studium ab, kehrte zur Kunst zurück.

**Die Kunst, der Mensch als kulturelles Wesen und das Thema Behinderung stehen im Inklusionsdiskurs in einem engen Bezug zueinander.**

Weshalb schafft Kunst eine Brücke in eine inklusive Welt, die dennoch so utopisch und fern erscheint? Welche Rolle nehmen Künstler:innen mit Behinderung hierbei selbst ein und welche Aufgaben müssen der Kulturpolitik zugeschrieben werden?

Ich erinnere mich noch sehr genau an meine Anfänge an der *Akademie der Bildenden Künste*. Voller Ungläubigkeit, aber auch mit einer großen Portion Verbitterung war ich damals aufgenommen worden. Mit all meinen diskriminierenden Erfahrungen aus dem Sozialarbeitsstudium im Gepäck kam ich an und zweifelte an meiner Entscheidung, mich der Kunst hinzugeben: „Wie komm ich bloß dazu, Kunst zu studieren? Wieso habe ich alles hinter mir gelassen, um Künstlerin zu werden?“

Schon zu meinen Förderschulzeiten hatte man mir mit der Kunst keine rosige Zukunft vorausgesagt. Meine übermäßige Ehrfurcht und Respekt vor diesem Ort spiegelten sich auch in dem wider, was ich damals von der Kunst und mir selbst hielt. Eine Mischung aus ‚Wahnwitzig, sein Hobby zum Beruf machen zu wollen‘ und ‚Was habe ich als behinderter Mensch schon zu verlieren?‘.

Zunächst musste ich mich also einleben und meinen Platz an der Akademie, in einem kleinen Universum voller Freigeister, Provokateur:innen und voller Andersartigkeit finden. Meine Behinderung trat in dieser Welt schnell in den Hintergrund, denn ich war nichts Besonderes mehr, lediglich eine von vielen Verschiedenen. Und obwohl ich mich in meinen Arbeiten mit meiner Behinderung beschäftigte, erhielt ich überwiegend Aufmerksamkeit für meine Fertigkeiten. Von Kindesbeinen an hatte ich mich über meine Behinderung definiert und wollte ein Augenmerk auf meinen politischen Kampfgeist legen.

### **Doch niemand interessierte sich für meine defizitäre Selbstwahrnehmung oder meine politischen Absichten.**

Was mir zunächst unheimlich widerstrebte, wurde später zum Schlüssel dafür, was ich heute über mich, meinen Körper, aber vor allem über mein Leben als Künstlerin mit Behinderung denke.

Mein Kunststudium befreite mich gewissermaßen davon, mich selbst um das immerwährende Thema meiner Behinderung zu drehen. Meine Behinderung, zentrales Merkmal meiner selbst, abzuschaffen, ist mir durch meine künstlerische Tätigkeit gelungen. Was in den Fokus geriet, war mein Können, weil meine Behinderung zur Selbstverständlichkeit wurde. Mein Alleinstellungsmerkmal war plötzlich nicht mehr mein Körper mit seinen Defiziten, sondern meine künstlerische Tätigkeit.

Und genau das ist es, was die Kunst zu so einem starken Mittel gegen all die toxischen Vorurteile über Menschen mit Behinderungen macht. Vor dem Hintergrund der Ressource, die Kulturschaffende mit Behinderungen mitbringen, tritt die Behinderung in den Hintergrund. Der Mensch hinter der Behinderung wird sichtbar.

### **Sichtbarkeit öffnet Türen in das Verständnis jener Menschen, die keine Berührung mit dem Thema Behinderung haben.**

Ein gutes Beispiel hierfür ist, dass mein Nummer-eins-Eisbrecher meine Homepage ist. Lerne ich jemanden kennen, der/die mir gegenüber Berührungssängste zeigt, ist meine Homepage ein wahres Heilmittel. Ein kurzer Blick auf meine Leidenschaft und mein Gegenüber begreift, dass es keinen Grund gibt, mich zu bemitleiden: Es gibt hinter meinem Erscheinungsbild plötzlich mehr als das eindimensionale und flache Bild einer Behinderung.

Die Sängerin mit Glasknochen und der Schauspieler mit Downsyndrom wären also ein wahrer Katalysator für ein neues Menschenbild. Es ginge dann beispielsweise um deren Musikalität oder darum, dass der Schauspieler die Rolle eines erwachsenen Familienvaters spielen könnte, ohne dass sein Downsyndrom zwingendermaßen Inhalt seiner Rolle sein muss. Die Kunst ist also durchaus in

der Lage, Einblicke in den tatsächlichen und wahren Alltag dieser Menschen zu geben. Frei vom ‚Behindertenfilter‘, der sich auf alles legt und vom ersten Augenblick an die Wahrnehmung verzerrt!

**Während im sozialen Bereich immer noch allzu oft ein medizinischer Blick von oben auf Menschen mit Behinderung geworfen wird, könnte man unter Kulturschaffenden gerade jetzt Morgenluft schnuppern.**

Die Vernetzung von Künstler:innen mit Behinderung und Institutionen nimmt zu. Das Selbstbewusstsein von Menschen mit Behinderungen wächst und die sozialen Medien richten ihre Aufmerksamkeit immer stärker auf sie. Es wirkt geradezu, als würde die Stunde der Behindertenbewegung schlagen, weil die Solidarität untereinander ebenfalls steigt. Es täte sich also was!

Wäre da nicht dieser täuschende Konjunktiv. Haben Sie ihn bemerkt? Er hat sich über die letzten Abschnitte hinweg eingeschlichen. Denn in den ausschlaggebenden Punkten hinken wir noch immer hinterher. Das Attribut ‚inklusiv‘ geht zu leicht über die Lippen und bedeutet eben nicht ‚all inclusive‘. Die Trägheit der Barrieren scheint schier endlos, sie selbst: stählern und betonschwer. Der Hype um Inklusion hat keinen langen Atem, denn die Mühe muss ernst gemeint sein! Die Kluft zwischen dem Selbstverständnis von Menschen mit Behinderungen und der Anpassung ihrer Umwelt wird immer größer.

**Nirgends bin ich auf mehr Offenheit, Bereitschaft an Veränderung mitzuwirken und auf Verständnis getroffen als im Kunstkontext.**

Leider reine Glückssache, denn oft hängt der gute Wille an Einzelpersonen. Die Benachteiligungen, behindert und Künstlerin zu sein, wiegen doppelt schwer. Viele Menschen, die eine Behinderung haben, sind gewohnt, sich im Alleinkampf ein eigenständiges und selbstbestimmtes Leben aufzubauen. Eine unterstützende Familie, Bildung und finanzieller Rückhalt sind dabei absolute und entscheidende Privilegien, über die nur wenige verfügen. Genau hier muss sich politischer Einsatz noch deutlicher zeigen. Denn der Wille seitens der Institutionen zeigt sich durchaus! Aber eben viel zu selten.

Künstlerin mit Behinderung zu sein, birgt also ein großes Gefühl der Unsicherheit, fordert viel Mut und kommt mir manchmal geradezu dekadent vor. Seinen Traum durchzusetzen, benötigt Selbstvertrauen und Selbstbewusstsein, das mehr Zuspruch und weniger Bürokratie verlangt. Denn die Untiefen der Kunst bergen unfassbares Potential und viel Raum für noch viel mehr Inklusion!

**Katrin Bittl**

studierte bis 2023 an der *Akademie der Bildenden Künste* in München. In ihren Arbeiten beschäftigt sie sich mit gesellschaftlichen Idealbildern und Normvorstellungen. Sie untersucht ihren eigenen Körper, als Frau mit Behinderung mittels Video, Performance und Animation. Außerdem ist sie als freie Autorin tätig und schreibt zu den Themen Intersektionalität von Frauen mit Behinderung, Kunst und Inklusion.  
[www.katrinbittl.com](http://www.katrinbittl.com)







# Identifikation zwischen Autonomie und Gemeinwesen

## Interview mit Ulf Jacob

(wissenschaftlicher Mitarbeiter  
im Forschungsprojekt *AUGE*)

Interview: Lydia Hempel (LBK)

**Das Projekt *AUGE*<sup>1</sup> fragt einerseits nach der Autonomie sowie andererseits nach dem Gemeinwesenbezug von Künstler:innen in ländlichen Räumen. Was gilt es im Spannungsfeld zwischen Subjektivierung und Kollektivität im Künstlerbild heute zu berücksichtigen und was soll die Erforschung von künstlerischer Arbeit in ländlichen Räumen in Bezug auf identifikatorische Prozesse leisten?**

Ulf Jacob: Ein Ausgangspunkt unserer Überlegungen war, dass in den aktuellen Debatten über Kultur und Kunst auf dem Land (bildende) Künstler und Künstlerinnen zumeist als Aktivposten dörflicher oder kleinstädtischer Gemeinwesen gelten. Sie dienen demnach als Quellen der Kreativität, Kommunikation und Bildung, tragen mit ihrer Arbeit zur ästhetischen Qualifizierung von Lebenswelt und Alltag bei und regen Entwicklungsprozesse an. Neben derartigen Erzählungen von Wertschätzung, wechselseitiger Anerkennung und Kooperation trifft man im Forschungsfeld aber auch auf Berichte von Unverständnis, Fremdheit, Ignoranz und parallelen Existenzen. Dabei reibt sich der künstlerische Autonomieanspruch zuweilen an Vorstellungen des Nutzbringenden, Verständlichen und Populären seitens der Bürger. Es scheint also auch bei grundsätzlicher Offenheit keineswegs selbstverständlich zu sein, dass sich die immer wieder hervorgehobenen

„Potentiale“ dauerhaft im Sinne eines beiderseitig förderlichen Miteinanders entfalten können. Abgesehen von explizit kunstaffinen Dorfentwicklungsprojekten oder soziokulturellen Aktivitäten verbinden die Künstler:innen das eigene Landleben nicht zwangsläufig mit der Idee von Gegenseitigkeit. Vor diesem widersprüchlichen Hintergrund fragt *AUGE* danach, welche Perspektiven bildende Künstler:innen, die in ländlichen Räumen wohnen und arbeiten, auf ihre sozial-, kultur- und naturräumliche Umwelt haben. Hegen sie lokal oder regional bezogene Mitwirkungs- und Gestaltungsansprüche? Sehen sie sich als Akteure im Ringen um die Zukunftsfähigkeit ländlicher Räume? Spiegelt sich ihr Umweltverhältnis – direkt oder vermittelt – in ihrer künstlerischen Arbeit wider? Und wie blickt das ländliche Gemeinwesen auf Kunst und Künstler:innen? Darüber hinaus interessiert uns aber auch, ob es Bedarfe und Möglichkeiten gibt, etwa durch Moderation oder andere Formen praktischer Unterstützung die künstlerische Identifikation mit ländlichen Räumen zu verstärken, um damit das gesellschaftliche Potential der Künstler:innen vor Ort besser zur Geltung kommen zu lassen. Kurz: die Frage nach Gelingensbedingungen, aber auch nach Barrieren und Hürden. Unsere Forschung soll in diesem Zusammenhang keine Einbahnstraße sein: Transparenz, Partizipation und Transfer sind uns wichtig.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Das an der Hochschule Mittweida, Fakultät Soziale Arbeit, angesiedelte Projekt „*AUGE* – Autonomie und Gemeinwesen. Zur Identifikation bildender Künstler:innen mit ländlichen Räumen“ (Projektleitung Prof. Dr. Stephan Beetz) wird im Rahmen der BMEL-Fördermaßnahme „Faktor K“ mit Mitteln des Bundesprogramms *BULEplus* gefördert (4/2023–2/2026). Voran ging das BMBF-Verbundprojekt „Kulturelle Bildung und ländliche Entwicklung“ (*KUBILARI*).

<sup>2</sup> Dafür arbeitet das Projekt u. a. mit dem Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V. und dem Kunstkeller Annaberg e.V. zusammen.

### **Ist die Unterstellung eines Autonomieanspruchs in der künstlerischen Arbeit, u. a. auch in der Arbeit im Feld der Kulturellen Bildung, was Sie ja auch untersucht haben, zu hinterfragen?**

UJ: Das Hinterfragen von begrifflich-theoretischen Konzepten und vermeintlichen Selbstverständlichkeiten der Praxis ist immer gut. Dabei wird meistens sehr schnell deutlich, wie komplex die tatsächliche Gemengelage ist. Das gilt auch für die ‚Autonomie der Kunst‘. Ohne dieses Thema hier gebührend ausführen zu können, sei doch immerhin angedeutet, dass die Verständigung darüber allein schon deswegen schwierig ist, weil das Problem auf mindestens drei Ebenen angesiedelt ist, die ihre je eigenen Logiken besitzen, aber auch eng miteinander wechselwirken. Es geht um Autonomie a) als soziale Tatsache der Arbeitsteilung und strukturellen Ausdifferenzierung moderner Gesellschaften „westlichen“ Zuschnitts, b) als Konstrukt akademisch-fachlicher und populärer Theoriebildung über Kunst und Künstler, und c) als Element der Selbstwahrnehmung, -behauptung und -stilisierung der Künstlerschaft im Kontext ihrer professionellen Praxis. Zu allem Überfluss erweist sich diese mehrdimensionale Konstellation auch noch als ein historisches Phänomen, was wohlgerne nicht nur den Wandel der Verhältnisse, sondern auch Beharren und Dauer, also Ungleichzeitiges und Gegenläufiges impliziert. Eine umstandslose normative Unterstellung künstlerischer Autonomie wäre mithin genauso zweifelhaft wie die vorschnelle Verkündung eines ‚postautonomen‘ Zeitalters, für das sich bisher auch empirisch in unseren Forschungsfeldern von Kultureller Bildung und bildender Kunst keine Evidenz aufzeigen lässt. Zunächst sind wir daher erst einmal neugierig darauf, was die ländliche Wirklichkeit für uns bereithält. Das Spektrum reicht hier von ‚klassischen‘, auf subjektives Künstlertum, Handwerk und gattungsspezifische Werkgerechtigkeit insistierenden Positionen bis hin zu entgrenzenden Praktiken der kollaborativen Vernetzung und Intermedialität. Das muss nicht auf einen unversöhnlichen Gegensatz hinauslaufen: Gerade der Autonomieanspruch paart sich oftmals mit kritischem Bewusstsein und kann durchaus mit öffentlichem Engagement einhergehen. Und eine innovative gesellschaftliche Öffnung der Kunst bedeutet nicht zwangsläufig die Preisgabe von Eigensinn und Qualität. Spannend sind für uns gegebenenfalls auch jene Bereiche, in denen sich das autonome Künstlertum mit der ‚Autonomie‘ ländlicher Lebenswelten überlagert.

### **Was für Potentiale und Motivationen verbinden Künstler:innen und Gemeinwesen wechselseitig miteinander und was heißt das für die Identifikation? Können ländliche Räume besondere Perspektiven anbieten?**

UJ: Die Frage nach den Potentialen, Motivationen und besonderen Perspektiven künstlerischer Präsenz im ländlichen Raum zielt bereits ins Zentrum unserer Forschungen. Antworten müssen wir erst finden. Dafür führen wir in Erzgebirge, Uckermark und Eifel Interviews mit Künstler:innen und kommunalen Entscheidungsträgern, nehmen an Kunstveranstaltungen teil, durchwandern die Landschaft, organisieren Workshops und nähern uns mit Hilfe des Filmemachers Bernhard Sallmann auch künstlerisch beobachtend und forschend der vielschichtigen Problematik an. Doch haben wir natürlich bereits ein theoretisches und auch empirisch fundiertes Vorverständnis. Im Hinblick auf die Identifikation geht es unseres Erachtens neben dem mehr oder weniger intensiven Austausch zwischen Künstler:innen und Gemeinwesen vermittels der künstlerischen Praxis auch um das nachbarschaftliche Miteinander, die Einbindung in informelle oder organisierte lokale Kulturen und das politische Gemeinwesen, sowie

um die Inanspruchnahme und Gewährung von Hilfe im Alltagsleben, ob das nun der geborgte Trecker ist, eine Bauarbeit am Haus oder die Unterstützung beim Baumfällen auf dem Grundstück. Allerdings hängt diese Form der Begegnung wiederum von der Sozialstruktur der ländlichen Gemeinden ab: In einigen Gegenden der Uckermark sind die Alteingessenen bereits in der Unterzahl und die Künstler:innen fast unter sich – nicht nur in den Metropolen bilden sich soziale und kulturelle Blasen. Festhalten können wir jetzt auch schon, dass die künstlerische Identifikation ein Prozess ist, der sich in einem biographischen Koordinatensystem abspielt – Zuhause ist keine eindimensionale Kategorie im Hier und Jetzt. Der zwischen Mecklenburg und Uckermark verortete Maler mit Wurzeln im Lausitzer Revier überblendet noch nach über 30 Jahren die glaziale Landschaft des Nordens (auch ästhetisch-gestalterisch) mit Tagebau-Erinnerungen. Und ebenso hat die konzeptionell arbeitende Neu-Zuzüglerin aus dem Odenwald ihre eigenen, Herkunft und lokale Gegenwart in Relation setzenden Maßstäbe des Heimischwerdens. Die Entscheidung der Kreativen für das Land kann unterschiedliche Gründe haben: Ruhe, Weite, ungestörtes Arbeiten, Spielraum, solidarischer Anschluss an Gleichgesinnte, ökonomische Entlastung (im Vergleich zur großen Stadt), Naturnähe, dingliche oder eher atmosphärische Inspiration, Romantik, Landlust-Feeling, vielleicht auch der Glaube, hier noch etwas bewirken und ändern zu können. Von kommunaler Seite wird ihre Anwesenheit hingegen oft mit touristischer Attraktivität assoziiert, mitunter besteht aber auch ganz ausdrücklich die Hoffnung, dass Künstler:innen neue Anregungen, Orientierungen und Horizonterweiterungen im Gemeinwesen ermöglichen. Inwiefern diese wechselseitigen Perspektiven stimmig sind, wodurch sie bedingt werden und ob sie sich erfüllen, wollen wir genauer untersuchen.

### **Haben Künstler:innen ein besonderes Sensorium zur Erfassung ländlicher Verhältnisse? Können sie mit ihrem Beispiel oder auch mit neuen Ideen in der Gemeinschaft zur Bearbeitung anliegender Themen beitragen und Katalysatoren für Transformationsprozesse sein?**

UJ: Es ist sicherlich etwas problematisch, von ‚den‘ Künstler:innen zu sprechen, aber ja, sofern eine sensible, geschulte Wahrnehmung und das Vermögen, die in der Innen- und Außenwelt gewonnenen Eindrücke gestalterisch zu ordnen und wiederzugeben, noch immer zu ihren Kernkompetenzen zählen, könnte man vielleicht davon ausgehen, dass Künstler und Künstlerinnen qua Profession im Stande sind, die ländlichen Verhältnisse mit ‚anderen Augen‘ zu sehen und manches zu realisieren, was dem eingewöhnten Alltagsblick entgeht. Das wäre in der Tat eine wertvolle Ressource: die Kunstschaffenden als Augen-Öffner, die die Möglichkeit eines Blickwechsels vorführen und dem ländlichen Gemeinwesen helfen, eigene Bilder vom Dasein – so wie es ist und so wie es sein soll – zu entwickeln. Aber ob das wirklich funktionieren kann, oder viel zu idealistisch gedacht ist, muss die Praxis im Einzelfall zeigen. Die bildenden Künstler:innen, mit denen wir bislang sprechen konnten, legen in dieser Hinsicht, selbst wenn sie sich dazu befähigt fühlen, eine vorsichtige Zurückhaltung an den Tag – die Pose des wissenden Beglückers kommt auf ‚dem‘ Land (das es in dieser Eindeutigkeit freilich auch nicht gibt) häufig nicht allzu gut an.

**Gibt es gute Beispiele, wo Kunst und Kultur selbstverständlich im Bewusstsein und auch finanziell in ländlichen Kommunen verankert sind? Welche Rolle spielen Akteure, Initiatoren und auch neue Auftraggeber?**

UJ: Im Zuge unseres *KUBILARI*-Projektes sind wir insbesondere in der Oberlausitz auf gute Beispiele gestoßen. So haben wir im sorbisch geprägten Nebelschütz eine Gemeinde erlebt, die unter der Ägide des damaligen Bürgermeisters Thomas Zschornak Kunst und Kultur, verbunden mit ökologischen Ansätzen, ganz wesentlich in ihre Identität integriert hatte. Künstler:innen wurden als Freunde des Ortes herzlich willkommen geheißen. Mit Ideenreichtum, Engagement, Witz und knappen Mitteln konnten eine alljährliche Bildhauerwerkstatt, Land-Art-Aktivitäten, Festivals und manches mehr ermöglicht werden. Auch in Neusalza-Spremberg, wo unser Partnerprojekt forschte, war die Kunst (vor allem die Musik) nicht nur fest im Selbstverständnis der Kommune, sondern über die Beantragung von Fördergeldern hinaus im städtischen Haushalt verankert. Wieder spielte dabei der Bürgermeister, Matthias Lehmann, eine tragende Rolle. Damit bestätigte sich erneut die bereits in anderen Projektzusammenhängen aufgestellte These, dass es in ländlichen Räumen motivierter, gut vernetzter und empathischer ‚Schlüsselmenschen‘ bedarf, um ein gedeihliches Klima dafür zu schaffen, dass das Potential von Kunst und Kultur zur Entfaltung kommen kann. Wenn man in den Amtsstuben oder im Gemeinde- bzw. Stadtrat dafür keine Antenne hat, und Kultur nur als notfalls entbehrliche freiwillige Leistung ansieht, ist das zumindest eine Hürde. Auch ‚Schlüsselorte‘, die niedrigschwellig Begegnung und Austausch ermöglichen, sind förderlich. Darüber, inwiefern Formen einer neuen Auftraggeberschaft – nicht zuletzt angesichts klammer Gemeindegassen – eine Alternative darstellen, können wir in unseren jetzigen Untersuchungsregionen noch nichts sagen.

**Ulf Jacob**

Soziologe, Kunstwissenschaftler und Autor, ist derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachbereich Soziale Arbeit der *Hochschule Mittweida* mit dem Schwerpunkt Kultur und Kunst in ländlichen Räumen. Langjährig Erfahrungen im Feld der freien Forschung, Publizistik und Hochschullehre, u. a. mit den Spezialinteressen Fürst Pückler und Kulturlandschaft Lausitz.



# *mentoringKUNST* – Im Tandem Zukunft gestalten Claudia Kapellusch

In Wissenschaft und Forschung sowie in Wirtschaft und Verwaltung ist Mentoring seit vielen Jahren ein gut etabliertes und erfolgreiches Instrument zur systematischen Förderung des beruflichen Nachwuchses. In der bildenden Kunst sind Mentoringprogramme aber noch immer eher die Ausnahme. *mentoringKUNST*, ein in Trägerschaft des *Künstlerbundes Mecklenburg und Vorpommern e.V.* im *BBK* befindliches Projekt zur Förderung und Professionalisierung von bildenden Künstlerinnen und Autorinnen aus Mecklenburg-Vorpommern (M-V), die am Beginn ihrer beruflichen Selbständigkeit stehen oder sich in beruflichen Orientierungsphasen befinden, ist eines davon.

Der *Künstlerbund M-V* – Landesverband des *Bundesverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK)* – beteiligt sich als Berufsverband seit vielen Jahren an der Entwicklung von Professionalisierungsprojekten mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung für Künstlerinnen

aller Sparten in M-V. So nahm der Vorstand des Verbandes ab 2002 Gespräche mit der Parlamentarischen Staatssekretärin für Frauen und Gleichstellung des Landes M-V auf, die die Grundlage für eine landesweite Bedarfsanalyse in elf Workshops mit mehr als 100 Künstlerinnen zum Thema „Die Kunst von Kunst zu leben“ in den Jahren 2004/2005 bildeten. Auf Basis dieser Erhebung wurde 2006 das gleichnamige Projekt zur Professionalisierung für Künstlerinnen in Trägerschaft des *Frauenbildungszernetzes M-V e.V.* initiiert, dem der *Künstlerbund M-V* als Kooperationspartner kontinuierlich bis 2015 zur Seite stand. Diese Kooperation wurde ab 2015 mit dem Folgeprojekt *mentoringKUNST* fortgeführt. Viele Mitglieder des *Künstlerbundes M-V* haben die Entwicklung des Projektes *mentoringKUNST* seit den Anfängen begleitet und als Mentor:innen oder Mentees teilgenommen. 2020 übernahm der *Künstlerbund M-V* die Trägerschaft für *mentoringKUNST*.

Das Projekt *mentoringKUNST* richtet sich an je 12–14 Künstlerinnen und Autorinnen pro Mentoringdurchgang, die ihre Tätigkeit professionell ausüben und mit ihrem Erstwohnsitz in M-V gemeldet sind. Zentraler Bestandteil des Mentoringprogramms sind individuell gestaltete 1:1-Beratungen in sogenannten Tandems. In diesen geben erfahrene bildende Künstler:innen bzw. Autor:innen (Mentor:innen) berufliches Wissen und praktische Erfahrungen an die Teilnehmerinnen (Mentees) weiter. Die Mentees werden von Künstler:innen und Autor:innen mit langjähriger Berufserfahrung im Kunst- und Literaturbetrieb fachlich kompetent angeleitet, mit den spezifischen Arbeitsmärkten vertraut gemacht, in Arbeitsprozesse und -abläufe eingeführt, in bestehende und neue Netzwerke integriert und in ihrer persönlichen Positionsbestimmung als selbstständige Künstlerinnen und Autorinnen begleitet.

Parallel dazu findet ein Fachprogramm statt, in dem durch Expert:innen in Workshops und Exkursionen Themenstellungen des Kunst- bzw. Literaturbetriebs vermittelt werden. Bei der Darstellung der Spezifika der Arbeitsmärkte Kunst und Literatur wird das berufliche Profil der einzelnen Teilnehmerinnen besprochen und gestärkt, Strategien eines professionellen Marketings aufgezeigt und betriebswirtschaftliches Wissen zur Existenzsicherung unterrichtet. Damit ergänzt das Fachprogramm den individuellen und an den konkreten Fragestellungen der jeweiligen Mentee orientierten Austausch der Tandems durch themen- und fachspezifisches Grundlagenwissen. Um die Erfolge des Projektes langfristig und nachhaltig zu sichern und somit auch eine strukturelle Verbesserung der Ausgangssituation erreichen zu können, schließt sich an das Mentoring- und Fachprogramm ein Alumnae-programm für die Absolventinnen (Alumnae) der zurückliegenden Durchgänge des *mentoringKUNST*-Projektes mit eigener thematischer Schwerpunktsetzung, spezifischen Angeboten und praxisbezogenen Anwendungen an. Die Absolventinnen haben die Möglichkeit, ihre erworbenen Kenntnisse aus dem Mentoring- und Fachprogramm in Ausstellungs- und Katalogprojekten sowie in weiterführenden Veranstaltungen zu vertiefen. Zudem gibt das Alumnae-programm den Absolventinnen die Möglichkeit, weiter im Kontakt zu bleiben, an ausgewählten Veranstaltungen des aktuellen *mentoringKUNST*-Durchgangs teilzunehmen bzw. zu selbst gewählten Inhalten und Vorhaben – durch das Projektteam begleitet – zusammenzuarbeiten. Integraler Bestandteil des Mentoring-, Fach- und Alumnae-programms ist die Netzwerkarbeit der Künstlerinnen und Autorinnen in M-V sowie im nationalen Kontext, die ihre beruflichen Erfolgchancen in Kunst bzw. Literatur verbessert. Das Projekt *mentoringKUNST* verfügt mit der Mentoring-Community über ein eigenes Netzwerk und ist Teil des landesweiten Mentoring-Netzwerks in M-V.

Finanziert wird *mentoringKUNST* über einen breit angelegten Mentoringansatz des *Ministeriums für Justiz, Gleichstellung und Verbraucherschutz M-V*, das aus Mitteln des *Europäischen Sozialfonds* das Kunstmentoring und weitere Mentoringprojekte in M-V u.a. für Frauen in Wissenschaft, Wirtschaft, Verwaltung, Hoch- und Fachhochschulen fördert.

Wie in anderen Berufszweigen sind die Verdienstmöglichkeiten für Frauen in Kunst und Literatur deutlich geringer als die ihrer männlichen Kollegen. So heißt es in einer „Studie zur wirtschaftlichen und sozialen Situation Bildender Künstlerinnen und Künstler“ aus dem Jahr 2020 (Untersuchungszeitraum: 2017–2019): „Frauen erreichen mit geringen Abweichungen in den einzelnen Altersgruppen nur einen Anteil von 68,2 % bis 84,6 % der Einkommen der Männer. Es besteht, bezogen auf das Jahresdurchschnittseinkommen, ein Gender Pay Gap von gut 28 % [...]“<sup>1</sup> Diese Differenzen im Einkommen begründen sich u. a. im sogenannten ‚Gender Show Gap‘ – das meint, dass Frauen deutlich weniger mit ihren Kunstwerken in Kunstmuseen gezeigt bzw. von Galerien, den klassischen Vermarktern künstlerischer Arbeiten, vertreten werden. Dies zusammenfassend zeichnet sich ab, dass die geringere Sichtbarkeit der Kunst von Frauen mit geringerer Bekanntheit einhergeht, die sich schließlich in geringerem Einkommen abbildet.<sup>2</sup> Zusammenfassend heißt das, dass die Chancen auf dem Kunstmarkt der in der Regel sehr gut ausgebildeten Künstlerinnen, die ihr Studium an Kunsthochschulen und -akademien, Fachhochschulen und Universitäten absolviert haben, infolge o.g. struktureller Diskriminierung nicht die gleichen wie die ihrer männlichen Kollegen sind. Einen Einblick in den Gender Pay Gap auf dem Kulturmarkt insgesamt gibt die ebenfalls 2020 veröffentlichte Studie „Frauen und Männer im Kulturmarkt. Bericht zur wirtschaftlichen und sozialen Lage“ (hrsg. vom *Deutschen Kulturrat*). Dort heißt es: „Im betrachteten Zeitraum lag der Gender Pay Gap generell über 20 Prozent mit steigender Tendenz. D.h., die Einkommensunterschiede zwischen Männern und Frauen nehmen zu und nicht ab!“<sup>3</sup>

Unter Berücksichtigung der beschriebenen strukturellen Diskriminierung von Frauen ist die Teilnahme am Projekt *mentoringKUNST* weiblichen Mentees vorbehalten. Die Auswahl der Mentees und der begleitenden Mentor:innen wird durch eine Fachjury getroffen, die die künstlerische Professionalität und fachliche Qualität der Bewerber:innen prüft. Für die Juryarbeit werden externe Fachleute beider Fachrichtungen eingeladen, z.B. Leiter:innen von Kunst- und Kulturinstitutionen, Hochschulprofessor:innen, Künstler:innen, Verleger:innen und Vertreter:innen des *LiteraturRates M-V e.V.*

Durch das *mentoringKUNST*-Projekt setzt der Künstlerbund M-V eines seiner zentralen Anliegen, Nachwuchskünstler:innen zu fördern um und damit auf eine Erneuerung der Kunstszene hinzuwirken, die junge Generation intensiv in bestehende Arbeitszusammenhänge einzubeziehen sowie den Berufsstand der Künstler:innen in M-V zu stärken und zu sichern. Angesichts dessen, dass es in M-V keine Hochschule bzw. Akademie für bildende Kunst gibt, ist dies eine besondere Herausforderung. Der *Künstlerbund M-V* setzt mit *mentoringKUNST* Qualitätsmaßstäbe für die Nachwuchsförderung im Bereich der bildenden Kunst und darüber hinaus – in den 2020 in M-V verabschiedeten *Kulturpolitischen Leitlinien* wird ein systematischer Ausbau der Nachwuchsförderung für Künstlerinnen und Künstler aller Sparten gefordert. Erfreulicherweise haben auch die Parteien der Landesregierung von M-V – SPD und Linke – in Ziffer 423 ihrer Koalitionsvereinbarung die Fortsetzung des Nachwuchsförderprogramms *mentoringKUNST* zu ihrem erklärten Ziel gemacht.

1 Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler (Hg.) (2020): Die wirtschaftliche und soziale Situation Bildender Künstlerinnen und Künstler – Expertise zur Umfrage 2020. Berlin 2020, 51. [BBK-Studie 2020]  
2 Vgl. BBK-Studie 2020, 25.  
3 Schulz, Gabriele/Zimmermann, Olaf (2020): Frauen und Männer im Kulturmarkt. Bericht zur sozialen und wirtschaftlichen Lage. Berlin 2020, 279. [Studie *Deutscher Kulturrat* 2020]



Für die Teilnehmerinnen von *mentoringKUNST* belegen Zahlen aus der Evaluation den Projekterfolg: 81 % der ehemaligen Mentees nutzen ihre beruflichen Netzwerke aktiver, was fast alle auf die Wirkung des Mentorings zurückführen; 76 % haben gelernt, effektiv ihre eigene Sichtbarkeit zu erhöhen bzw. Selbstmarketing zu betreiben. Mentees und Alumnae können im Rahmen ihrer Professionalisierung eigene Präsentationsprojekte, Verkäufe von Werken, den Aufbau eigener Ateliers, den Ankauf in Sammlungen, Stipendien, Auszeichnungen, Förderzusagen, öffentliche Berichterstattung etc. vorweisen. Zudem kommt das aufgebaute Kompetenznetzwerk in vielen Arbeitszusammenhängen zum Tragen und führt u.a. zu Folgeprojekten oder -aufträgen sowie weiteren Verdienstmöglichkeiten. Durch die Mentoring-Community werden Erfahrungen und Expertise auch zwischen den unterschiedlichen Mentoring-Durchgängen nachhaltig transferiert. Hierzu werden regelmäßige digitale und analoge Formen des Austauschs wie z.B. das Format der TEA TIME angeboten. Auch die Kommunikation und der Kontakt mit den Mentor:innen bleiben in der Regel über die Projektlaufzeit hinaus nachhaltig bestehen.

Unsere Erfahrungen der letzten Jahre zeigen, dass Mentoring auch in der bildenden Kunst ein gutes Instrument der Nachwuchsförderung ist, und dass dieser Ansatz hilft, dem Gender Pay Gap entgegenzuwirken.

**Claudia Kapellusch**

lebt und arbeitet als bildende Künstlerin mit den Arbeitsschwerpunkten Zeichnung, Druckgrafik und Installation in Rostock und ist Vorsitzende des *Künstlerbundes Mecklenburg und Vorpommern e.V.* im *BBK*.

# Kulturarbeit

## Michael Hirsch

Auszug aus dem Buch: Michael Hirsch, „Kulturarbeit. Progressive Desillusionierung und professionelle Amateure“, Hamburg, TEXTEM Verlag, 2022, Kapitel 1 und 2 leicht gekürzt.



# 1. Das Unbehagen an der Kulturarbeit. Kunst, Geist und Geld

Es ist noch nicht absehbar, wie sich das kulturelle Leben wieder vom Schock der Pandemie erholen wird – vor allem das der Personen, die das kulturelle Leben hervorbringen. Obwohl es 2020 und 2021 immer wieder beschworen wurde: Von einer wirklichen Besinnung darauf, was wichtig ist und unwichtig, was richtig oder falsch, was interessant und was langweilig ist, was notwendig und was überflüssig, ist wenig zu spüren. Die Zwangspause so genannter Präsenzveranstaltungen war nicht selbst gewählt von den Protagonisten, sondern verordnet. Mit diesem Buch möchte ich dafür plädieren, diese Besinnung nachzuholen. Es darf kein ‚back to the old normal‘ geben. Denn dieses scheinbar Normale war immer schon höchst fragwürdig. Wir, die Esel des Kulturbetriebs, sollten inne halten, bevor wir weiter brav der Karotte der versprochenen Belohnungen hinterhertrotten, die direkt vor unserer Nase, aber für die meisten unerreichbar am Gestell des Betriebs herunterhängt [...].

Es gibt nicht nur ein allgemeines Unbehagen an der Kultur, wie Freud das Leiden an den zivilisatorischen Bedingungen und Zwängen der bürgerlichen Gesellschaft genannt hat. Es gibt in der Moderne immer auch schon ein Unbehagen an der Kulturarbeit: an ihren Produktionsverhältnissen. Also an den Bedingungen, unter denen bildende und performative Künstlerinnen, Wissenschaftlerinnen, Musiker, Publizisten und Schriftstellerinnen diejenigen Tätigkeiten ausüben, die modellhaft für ein anderes, freieres Verhalten zu den Dingen, zu den anderen und zu sich selbst stehen. Insofern gibt es nichts Moderneres als die Selbstkritik bürgerlicher Kunst und bürgerlicher Wissenschaft an den materiellen und symbolischen Beschränkungen, die ihrer Freiheit und ihrer emphatischen Aufgabe in der bürgerlichen Lohnarbeitsgesellschaft auferlegt sind.

Das Unbehagen an der Kulturarbeit ist also wesentlich älter als ihre gegenwärtige Existenzkrise in Folge der Coronapandemie. Es verschärft sich lediglich: Es explodiert. Es gilt daher der aktuellen Frage nach dem materiellen Überleben bürgerlicher Künstler und Denkerinnen angesichts ihrer massenhaften Proletarisierung mit der klassischen Frage nach Sinn und Auftrag ihrer Arbeit zu verbinden. Die Krise bietet eine Gelegenheit für eine Inventur; für eine Revision der scheinbar selbstverständlichen institutionellen Normalitäten und symbolischen Erwartungen. Infrage steht ein ganzes Ensemble von Arbeits- und Lebensweisen. Ähnlich wie Kleinhandel und Gastronomie ist die Kultur Teil einer urbanen Infrastruktur. Diese ist volkswirtschaftlich nicht relevant. Aber für ihre Produzentinnen und die Lebendigkeit ihrer jeweiligen Milieus ist sie ebenso essenziell, wie sie für das urbane Publikum ein wesentlicher Teil der Lebensqualität ist.

Kulturelle Arbeit, das ist ja eigentlich fast schon ein wahres Leben: nicht völlig, aber partiell befreit von Lohnarbeit, Entfremdung und dem Zwang zur Nützlichkeit. Das Unwahre liegt in den materiellen Produktionsverhältnissen, die kulturelle Arbeit mehr und mehr verlohnenarbeitlichen,

entfremden und (realen wie fiktiven) Nützlichkeitskalkülen unterwerfen. Es ist die falsche Verberuflichung, die falsche Professionalität geistiger Arbeit im Rahmen eines Syndroms von Konkurrenz, Mehrarbeit und Überproduktion, von schmachvollen Abhängigkeiten von Auftraggebern und Geldgebern. Das Unwahre ist die falsche Hoffnung auf eine in der Zukunft irgendwann einmal etablierte Existenz. Darin unterscheiden sich Kulturarbeiterinnen und Kulturarbeiter kaum von anderen Angehörigen des Dienstleistungsprekariats.

Es wäre Zeit, damit aufzuhören, weiter so zu tun, als ob es sich um ‚normale‘ Berufe handelte, Arbeit, die dauerhaft den Lebensunterhalt sichert. Professionalität richtet eine falsche Norm auf. Das ist falsch zum einen, weil die mit ihr verbundenen Erwartungen und Versprechungen immer nur für wenige erreichbar sind und alle anderen zu Verlierern machen. Nur die allerwenigsten können dauerhaft von ihrer Arbeit als Künstlerinnen, Autoren, Wissenschaftlerinnen, Musiker und Schauspielerinnen leben. Zum anderen, und noch grundlegender, ist der Anspruch der Professionalität falsch, weil er ein falsches Ziel verfolgt: Lohnarbeit und maximale Verwertung der Arbeitskraft, Verschmelzung mit dem Betrieb anstatt Befreiung vom Nützlichkeits-, Anschluss- und Verwertungszwang.

Dem Unbehagen an der Kulturarbeit möchte ich mit einer progressiven Desillusionierung begegnen. Ich plädiere dafür, dass wir – die Esel des Kulturbetriebs, die Künstlerinnen, Autoren, Schriftstellerinnen, Wissenschaftlerinnen und Musiker – nicht länger brav hinter der Karotte falscher Versprechen und Erwartungen dieses Betriebs herlaufen. Es ist Zeit für eine Pause: Die Eselin zögert.

Gefragt wäre eine progressive Desillusionierung, das bedeutet gerade nicht, die Erwartungen und Ambitionen an unser Leben und unsere Arbeit zu reduzieren und bescheidener zu werden. Es bedeutet nicht, weniger emphatisch und leidenschaftlich zu arbeiten und zu wünschen. Es bedeutet vielmehr, die Erwartungen zu überprüfen und das Begehren ein wenig zu verschieben, es auf andere Ziele und Gegenstände zu lenken, die weniger diejenigen des Betriebs und seiner Lockungen sind. Welche Aufträge, Ziele, Lebensweisen und Handlungsformen sind es, die möglicherweise längst da sind, unbemerkt, in unserem Alltag; aber noch nicht sichtbar gemacht und entfaltet worden sind?

Künstler: Das sind Künstlerinnen im weiteren Sinne, also alle ganz oder teilweise selbstständigen Kulturarbeiterinnen. Es sind gar nicht so sehr Angehörige eines bestimmten Berufs als eher Figuren der Emanzipation von sozialen Zuschreibungen, Rollen, Funktionen und Aufgaben. Drinnen und draußen zugleich: Künstler und Denkerin wären dann Figuren von Arbeit und Leben wider die Autorität der jeweiligen Institutionen – die professionellen Felder von Kunst, Wissenschaft, Literatur, Musik und Journalismus. Figuren einer Arbeit gegen die Rollenidentität, die man ‚als Profi‘ einnimmt.

Die gegenwärtige Krise wäre eine Gelegenheit für politische Reformen mit Umverteilungen von Ressourcen und Chancen sowie symbolische Revolutionen mit kulturellen Umwertungen (eine Änderung des Berufsethos). Eine größere materielle und symbolische Unabhängigkeit der Kulturproduzentinnen vom Betrieb ermöglicht vielleicht die Emanzipation von den Versprechen auf Belohnungen, die für die allermeisten nie eingelöst werden – und die uns bisher in einem Hamsterrad der falschen Hoffnungen laufen lassen. Es geht dabei nicht nur darum, für eine

bessere Zukunft zu kämpfen. Es geht auch darum, bereits in einer anderen Gegenwart zu leben.

\*\*\*

## 2. No Artist left alive. Zur Lage des kulturellen Prekariats in der Krise

„No Artist left alive“: Unter diesem Titel erschien 2020 in der Zeitschrift *Arts of the Working Class* ein Artikel des kanadischen Kulturwissenschaftlers Max Haiven zur Existenzkrise selbstständiger Kulturarbeiterinnen und Kulturarbeiter in der Pandemie. Er analysiert die Dialektik von wahrer freier künstlerisch-intellektueller Tätigkeit (als einem universalen Modell der Befreiung von Lohnarbeit und dem Zwang zur Nützlichkeits) und falscher Unterwerfung unter eine prekäre Form kreativer Selbstausbeutung und Selbstunternehmertums. Wie Haiven plädiere ich dafür, dieser Dialektik stärker bewusst zu werden, anstatt sie als unaufhebbaren Widerspruch auf dem Grund unserer Existenz als Künstlerinnen und Autoren zu versenken.

In Zeiten von Krise und Rezession bedürfen die besonderen materiellen Interessen von Künstlerinnen über bestehende Institutionen wie die *Künstlersozialkasse* hinaus besonderer Rechte und sozialer Sicherungen als Kulturarbeiterinnen. Also Soforthilfen und Schutzrechte für ein Milieu, das, ähnlich wie die Landwirtschaft, nicht einfach nur Waren produziert, sondern auch ein Milieu, eine Kulturlandschaft, eine besondere Ökologie reproduziert. Hilfen und Schutzrechte für eine Lebenswelt, aus der gleichermaßen Produktion wie Konsum kultureller Gebrauchswerte erwachsen. Besondere materielle Rechte für den Kulturbereich werden letztlich am besten zusammen mit den Interessen anderer Arbeiterinnen und Arbeiter vertreten, in Form eines generellen Programms von:

- sozialen Rechten wie dem Recht auf Kurzarbeit und Arbeitszeitverkürzung, um so möglichst vielen Zugang zu bezahlter Arbeit zu ermöglichen
- einer gerechteren Verteilung von gesellschaftlichen Arbeiten, Arbeitsplätzen und Belohnungen (im Kulturbetrieb wie in der normalen Ökonomie)
- Mindesteinkommen, Grundeinkommen und Grundrenten
- und dem Recht auf bezahlbares Wohnen und kostenlose öffentliche Infrastrukturen von Bildung, Freizeit, Sport, Mobilität und Gesundheit. [...]

Darüber hinaus brauchen wir aber eine selbstkritische, schöpferische Reflexion der Besonderheit der Lebens- und Arbeitsweisen als Künstlerinnen und Autoren, um deren Wahrheitsgehalt als gesamtgesellschaftliche Utopie zu entfalten (und von ideologischen Vereinnahmungen, dem bloßen ‚image of the artist‘ zu befreien). Es geht hier auch um die Vermeidung des Missverständnisses von Kultur und Kreativwirtschaft als Wertschöpfungs- und Dienstleistungsfaktor, mit dem Kulturarbeiterinnen in der Krise verzweifelt versuchen, ihre gesellschaftliche

Nützlichkeit und Notwendigkeit zu belegen, um den geforderten Staatshilfen den Anschein der Legitimität zu verleihen.

Wir sollten also staatliche soziale Hilfen für alle fordern, aber gleichzeitig darauf insistieren, dass Kultur zwar existenziell wichtig ist, aber eben nicht ‚systemrelevant‘ oder ‚gesellschaftlich notwendig‘ wie die sogenannten kritischen Infrastrukturen. Worin liegt nun der Eigenwert dieser Art des Lebens und Arbeitens – wenn er nicht identisch sein soll mit den bekannten Formen prekärer Kreativarbeit, mit ihren unappetitlichen Begleiterscheinungen von Selbstausbeutung, permanenter Propaganda und Eigen-PR?

Kann man das kulturelle Spiel umdeuten, seinen Einsatz, seine Regeln, seinen Sinn und seine Belohnungen? Lässt sich das Richtige aus dem Falschen des Spiels herauslösen? Können wir, die Esel, damit aufhören, hinter der Karotte falscher Hoffnungen herzulaufen – und trotzdem den emphatischen Ernst von Kunst, Wissenschaft und Literatur weiter hochhalten, ja ihn überhaupt erst freilegen? Gibt es das Spiel noch ohne das, was Pierre Bourdieu die *illusio* nennt: den Glauben an den offiziellen Sinn der kulturellen Professionssysteme, der mit ihrer bürgerlichen berufsförmigen Organisation – letztlich mit der Macht des Betriebs und der kulturellen Institutionen zusammenfällt?

Das Leben im Widerstand und produktiver Spannung zu den professionellen kulturellen Feldern existiert längst massenhaft. Es ist nicht so sehr individuell wie eine gemeinsame Eigenschaft, ein Gemeineigentum. Und es wird immer schon versucht und geübt von einer riesigen Menge von Künstlerinnen, Schriftstellern, Wissenschaftlerinnen, Performern, Musikerinnen und Publizisten. Hier bedarf es aber noch einer viel besseren sozialen Absicherung sowie der intellektuellen Verdeutlichung und Entfaltung seiner konkreten Utopie.

Die Coronakrise, die ihren Anfang 2020/2021 nahm, hat die materiellen Probleme von Künstlerinnen und Intellektuellen verschärft. Sie hat die ohnehin bestehende Problematik prekärer Existenzformen verdeutlicht. Die Lage ist durch einen Grundwiderspruch gekennzeichnet: Die materielle Proletarisierung kultureller Arbeiterinnen und Arbeiter, welche aufgrund ihrer kulturellen Klassenzugehörigkeit gleichzeitig Angehörige der Bourgeoisie sind. Dieser Klassenwiderspruch ist bisher ein ungelöstes Rätsel auf dem Weg zur Einlösung des emanzipatorischen Versprechens kultureller Arbeit.

Mit der Krise liegen nun Zahlen auf dem Tisch: Insgesamt 2,2 Millionen Soloselbstständige in Deutschland, davon viele im Bereich der Kultur; massive Honorarausfälle bei Kulturarbeiterinnen, die ohnehin meist nur Einkünfte vergleichbar der sozialen Grundsicherung oder darunter haben. Die teils gezahlten, teils vorenthaltenen oder zurückgeforderten Soforthilfen zeigten, dass der Sozialstaat die Lebensrealität selbstständiger Künstlerinnen und Kulturarbeiter ebenso wenig versteht wie die anderer Kleinselbstständiger wie der Friseurinnen, Blumenhändler, Wäsche- oder Modeladenbetreiberinnen. Die Architektur des Sozialstaats mit ihren zu versichernden Haupt Risiken (Arbeitslosigkeit oder Verdienstaustausch, Krankheit und Alter) ist fälschlicherweise darauf aufgebaut, dass Selbstständige Gutverdiener sind. Die Masse der schwächer

Verdienenden fällt durchs Raster, partizipiert aber besonders im Fall der Kultur weiter an den gefährlichen Unabhängigkeitsillusionen des wilden und gefährlichen Künstlerlebens – auf die vor allem Jüngere hereinfliegen. Wo für Beschäftigte anderer Branchen kluge Versicherungsinstrumente wie Kurzarbeit zur Verfügung stehen und übergangsweise den Lebensunterhalt sichern, klafft bei den kleinen Selbstständigen eine Lücke: Die Soforthilfen durften zu Beginn explizit nur für ‚Betriebsausgaben‘, nicht für den Lebensunterhalt, nicht einmal für die private Krankenkasse verwendet werden. So werden die ‚Cultural Workers‘ also, wie andere ‚Working Poor‘ auch, zur Auflösung privater Ersparnisse gedrängt. Dazu schrieb die Süddeutsche Zeitung im Frühjahr 2020:

„Dass eine frühzeitige Auflösung privater Altersversorgung massive finanzielle Nachteile mit sich bringt, wird dabei ebenso ignoriert wie die Tatsache, dass bis heute viele Mitarbeiter der Jobcenter völlig überfordert sind von den gemischten Berufskonstellationen freier Kulturmenschen, die häufig sowohl angestellt wie selbstständig arbeiten.“<sup>1</sup> [...]

Im Gegensatz zum Kurzarbeitsgeld werden die staatlichen Hilfen zum Lebensunterhalt nicht bedingungslos und ohne Prüfung gewährt, sondern nur, wenn sie nicht durch eigene andere Einkünfte oder durch die von Lebenspartnern ausgeglichen werden können.

Es sind genau diese ‚gemischten Berufskonstellationen‘ kultureller und anderer Soloselbstständiger, die wir über die aktuelle Krise hinaus generell in den Blick nehmen und politisch absichern müssen. Was ist das für ein merkwürdiger ‚Beruf‘, der massenhaft ausgeübt wird und doch in den meisten Fällen nicht dauerhaft zum Überleben ausreicht? Ein Beruf, der aus anderen Geldquellen, eigenen wie fremden Privatvermögen, Transferzahlungen sowie Einkünften aus eigenen wie fremden ‚regulären‘ Erwerbstätigkeiten bezuschusst werden muss?

Historisch neu ist dabei lediglich die Tatsache, dass die Arbeit von Kulturschaffenden nicht mehr nur einer kleinen vermögenden Elite zugänglich ist, sondern, wenn auch unter schwierigen Bedingungen, einer breiten Masse prekärer Geistesarbeiterinnen verschiedener sozialer Klassen. Die Funktionäre des Kulturbetriebs, die Oligarchen der Wissenschaft, der Kunst und der anderen Kultursparten, die Mitglieder der Berufungskommissionen und Jurys für Stellen, Preise, Stipendien, Förderungen und Fellowships hätten das gerne: Aber ob man ‚davon leben kann‘, ist kein sinnvolles Prüfkriterium dafür, ob dieser Mensch eine ‚richtige Künstlerin‘, eine ‚richtige Wissenschaftlerin‘ oder ein ‚richtiger Schriftsteller‘ ist. Das war es noch nie. Das Problem kultureller Arbeit ist ein doppeltes:

- Genau wie andere Bereiche der Lohnarbeit, ja mehr noch als diese, ist sie durch das Phänomen extremer sozialer Ungleichheit charakterisiert. Durch eine Spaltung in einen kleiner werdenden Teil relativ Herrschender, regulär und relativ privilegiert Beschäftigter und Bezahlter, und einen größer werdenden Teil relativ Beherrschter, prekär und irregulär Beschäftigter und gering Bezahlter.
- Anders als die ‚normalen‘ Formen des prekären Dienstleistungsproletariats (aber durchaus verwandt mit anderen Kleinselbstständigen) handelt es sich nicht um gewöhnliche Lohnarbeit, sondern

1 Briegleb, Till (2020): Betroffene fluchen, die Länder hören zu, Berlin blockiert, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 99, 29.4.2020, 9.

um eine Tätigkeit, die ihrem Wesen nach unklar ist: Sie schillert zwischen etwas, das man für Geld macht, und etwas, das man um seiner selbst willen, mit stark intrinsischen Motivationen macht.

Man muss beide Dimensionen des Problems auseinanderhalten, weil darin ein potenziell emanzipatorisches Moment liegt: symbolische Selbstständigkeit und materielle Unselbstständigkeit. Die Proteste von Künstlerinnen, Musikern und Schauspielerinnen gegen die Corona-Krisenpolitik der BRD entbrannten aufgrund der fehlenden sozialrechtlichen und gewerkschaftlichen Absicherung ihrer Tätigkeiten. So hat das Beharren auf der gleichsam unternehmerischen Besonderheit der Arbeit in Kunst und Kultur bisher verhindert, dass es in Deutschland ein Äquivalent zum französischen System des *Intermittent du Spectacle* gibt: eine Art Arbeitslosenversicherung für freie Mitarbeiterinnen und Selbstständige im Kulturbetrieb, die in Phasen der Nicht- oder Unterbeschäftigung relevante Kompensationszahlungen in Höhe von mindestens dem gesetzlichen französischen Mindestlohn von aktuell 1.521 Euro monatlich erhalten.<sup>2</sup>

Die besonderen Lebens- und Arbeitsbedingungen freischaffender Künstlerinnen und anderer Geistesarbeiter finden in den Hilfsprogrammen kaum Berücksichtigung (wie im übrigen auch im Steuerrecht, wo im typischen Fall einer selbstständigen Schriftstellerin, einer Fotografin oder eines Journalisten, mit kleiner Wohnung, wo Arbeits- und Lebensbereich nicht voneinander zu trennen sind, immer noch Mietkosten nicht voll steuerlich absetzbar sind). Ebendiese besonderen Bedingungen gilt es genauer zu betrachten. Sie sind von einem grundlegenden Widerspruch durchzogen:

Ökonomisch gesehen handelt es sich beim kulturellen Prekariat um Arbeiter, also abhängig Beschäftigte. Die Betroffenen müssen also lernen, ihr Klassenbewusstsein zu schärfen, gemeinsam für ihre Rechte zu kämpfen und die gewerkschaftliche Vertretung zu verbessern.<sup>3</sup>

Obendrein sind die mit dem Begriff des Unternehmerischen nur unvollkommen beschriebenen Subjekte durchaus als kleinbürgerliche Boheme zu verstehen, um den spezifischen Unterschied in ihrer Lebens- und Arbeitskonstruktion zu markieren. Es gilt, materielle Abhängigkeit und symbolische Selbstständigkeit intellektueller und künstlerischer Arbeit zugleich zu markieren: Dies erfordert, die wachsenden sozialen Ungleichheiten im Kulturbetrieb und in der staatlichen Kulturpolitik nicht länger naiv mit einer neodarwinistischen Mythologie von Erfolg und Bedeutung zu begleiten, sondern sie energisch zu bekämpfen. Und mit ihr die ganze ‚neofeudale Almosenpolitik‘: die gleichzeitig großzügige Förderung von ‚Leuchtturmprojekten‘ wie dem *Humboldt Forum* oder dem geplanten *Berliner Museum der Moderne* im dreistelligen Millionenbereich und die mickerige Gießkannenförderung kleinerer Kulturstätten und Kulturproduzentinnen.

\*\*\*

#### Michael Hirsch

ist Philosoph und Politikwissenschaftler. Er lehrt politische Theorie und Ideengeschichte an der *Universität Siegen* und lebt als freier Autor in München.

<sup>2</sup> Vgl. Seliger, Berthold (2020): Neofeudale Almosen. Musiker\*innen und Kulturarbeiter\*innen fehlt eine Lobby. Das zeigt sich gerade in Corona-Zeiten, in: *Konkret* 6/2020, 46.

<sup>3</sup> Ebd., 47.





.....  
 \*Eine kleine Umfrage des Landesverbandes Bildende Kunst Sachsen e.V. hat sich mit der zeitlichen Gewichtung der vielfältigen künstlerischen Tätigkeiten beschäftigt, wobei der Leitfadeneintrag Honorare für Bildende Künstlerinnen und Künstler des BBK zugrunde gelegt wurde. Wieviel Zeit verbringen Künstler:innen mit genuinem künstlerischen Arbeiten? Was sind die unterschiedlichen Arbeitsfelder von Künstler:innen innerhalb der Gesellschaft? Welche Leistungen im Hintergrund bleiben oft unberücksichtigt? Welche Änderungen sind vorstellbar oder werden benötigt?  
 Die künstlerischen Infografiken von Juliane Maria Hoffmann fächern ein paar Zahlen daraus auf.

**Juliane Maria Hoffmann**  
 geboren 1980 in Zeulenroda, lebt und arbeitet als freischaffende Künstlerin, Grafikdesignerin und Illustratorin in Leipzig.

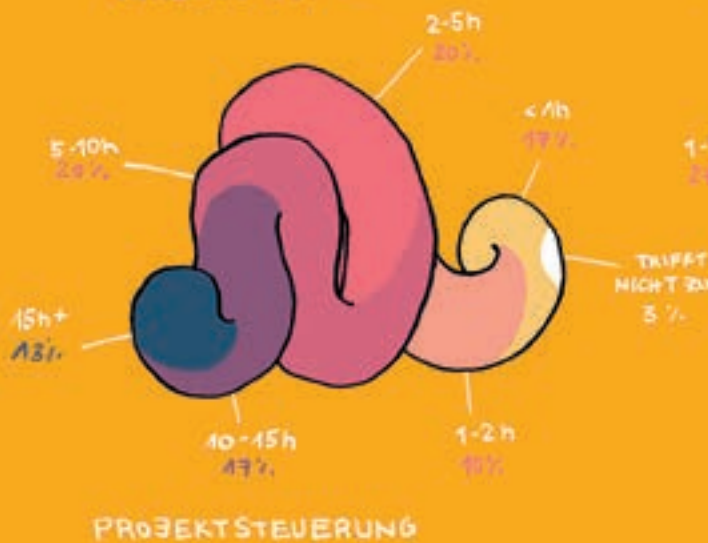
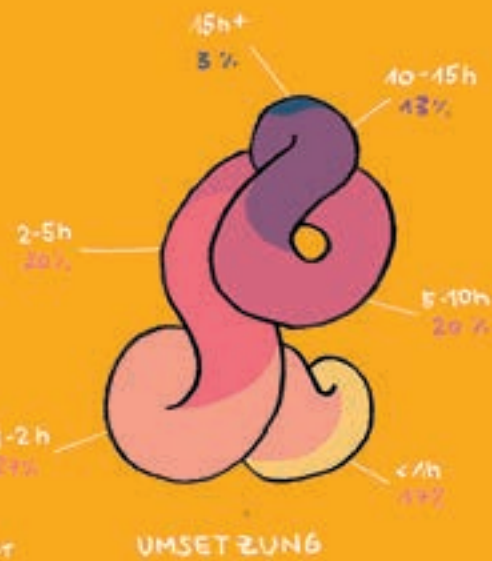




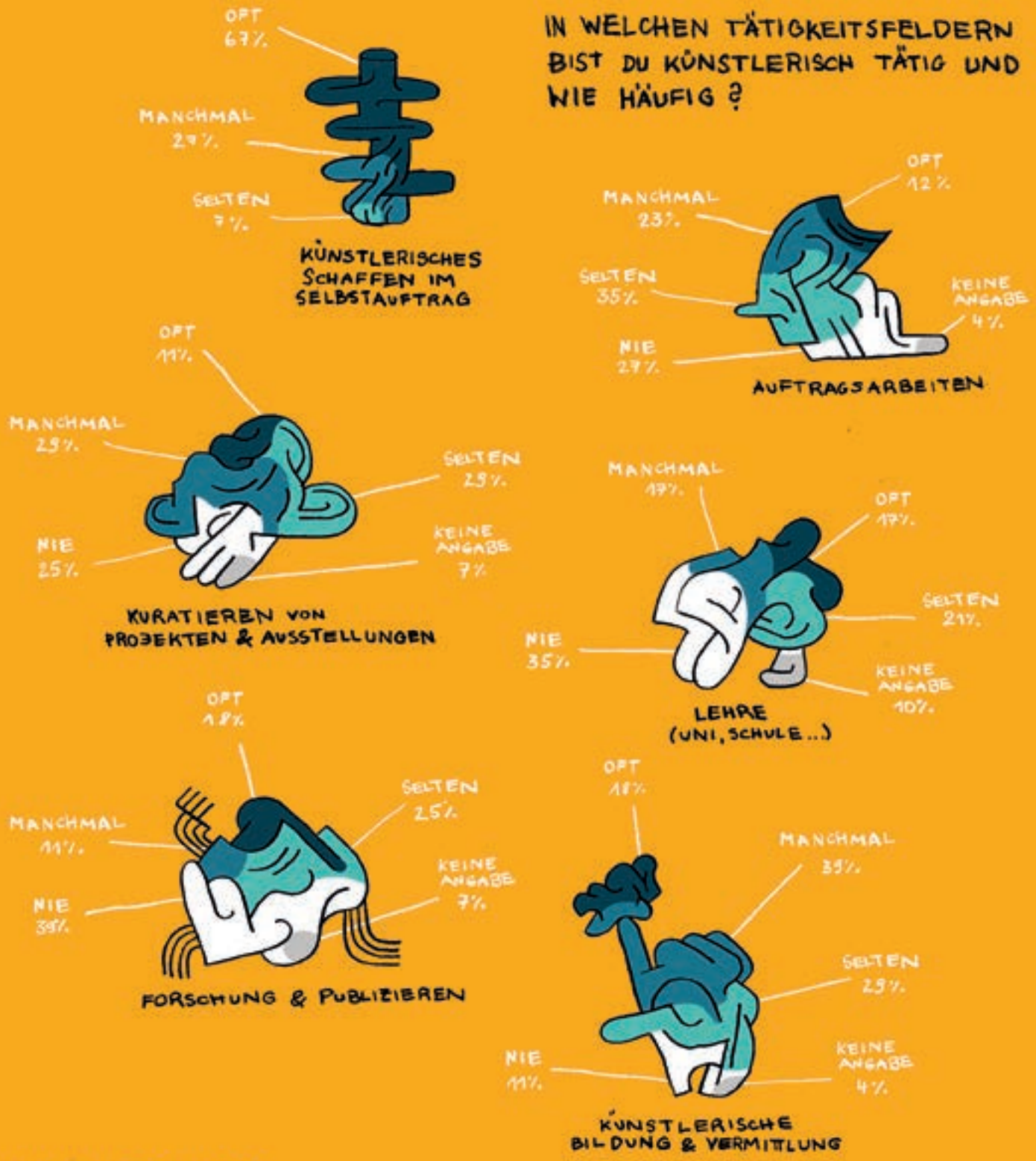


WIEVIELE STUNDEN PRO WOCHE VERBRINGST DU (GESCHÄTZT) MIT KÜNSTLERISCHER TÄTIGKEIT?

WIEVIEL DAVON ENTFÄLLT DURCHSCHNITTLICH AUF FOLGENDE TÄTIGKEITEN (IN STUNDEN PRO WOCHE)?



# IN WELCHEN TÄTIGKEITSFELDERN BIST DU KÜNSTLERISCH TÄTIG UND WIE HÄUFIG?



# WIEVIELE STUNDEN ARBEITEST DU KÜNSTLERISCH AN WOCHENENDEN (PRO MONAT)?



WIE ZUFRIEDEN BIST DU MIT DER  
ZEITLICHEN GEWICHTUNG (DEINER TÄTIGKEITEN)  
UND WAS WÜRDEST DU GERN ÄNDERN?

ICH HÄTE GERN MEHR  
PLANUNGSSICHERHEIT,  
VIELE AUFTRÄGE  
SIND SEHR KURZFRISTIG.

MITTEL, ANTRAGSVERFAHREN  
KÖNNTEN EINHEITLICHER  
UND VEREINFACHTER SEIN.

MEHR ZEIT,  
WENIGER STRESS

WENIGER ZEIT FÜR ABRECHNUNG,  
VERWALTUNG, BEANTRAGUNG  
AUFWENDEN MÜSSEN.

WENIGER  
BROTJOBS

ICH BIN UNZUFRIEDEN MIT DER ZEIT  
DIE IN PROJEKTAUSSCHREIBUNGEN  
UND ORGANISATION LÄUFT, FÜR DIE ICH  
NICHT ODER NUR VIELLEICHT BEZAHLT  
WERDE. ICH WÜRD LIEBER MEHR ZEIT  
IM ATELIER VERBRINGEN.

ICH HÄTE  
GERN  
FREIZEIT.

ZUFRIEDEN.

BIN FAMILIÄR  
SEHR  
EINGESPANNT  
DAS BELASTET  
MICH ETWAS.

WÄRE DIE KUNSTLERISCHE  
ARBEIT BESSER VERDÜBTET,  
HÄTTE ICH DEN SCHWERPUNKT  
BEI KUNST BELASSEN.

WENN ICH KÖNNTE WÜRDTE ICH DEN  
NICHT-KÜNSTLERISCHEN NEBENERWERB  
SEHR GERN AUFGEBEN, UM VOLLSTÄNDIG  
KÜNSTLERISCH ARBEITEN ZU KÖNNEN.  
ANSICH BLEIBT ZU WENIG ZEIT FÜR DIE  
EIGENTLICHE KÜNSTLERISCHE UMSETZUNG  
UND ZU WENIG ZEIT FÜR DIE EIGENE  
WEITERBILDUNG BZW. FORTBILDUNG.

NICHT ZUFRIEDEN. ICH WÜRDTE GERN MEHR  
KÜNSTLERISCH ARBEITEN UND DAFÜR  
BEZAHLT WERDEN. DAFÜR WÜRDTE ICH MEINEN  
KÜNSTLERISCHEN BEITRAG AUCH VIEL MEHR  
IN DIE GESELLSCHAFT EINDRINGEN, SO DASS  
AUCH ANDERE MENSCHEN MEHR DAVON HABEN.

WENIGER BROTARBEIT,  
MEHR ZEIT FÜR KUNST,  
DANN GIBT ES MEHR  
FREIZEIT UND MEHR SCHLAF.

WENIGER LEHRTÄTIGKEIT  
MEHR EIGENE  
KÜNSTLERISCHE ARBEIT.

DER ORGANISATORISCHE AUFWAND NIMMT IMMER  
MEHR ZU, SOCIAL MEDIA HAT SEHR VIEL GEWICHT  
BEKOMMEN, DIE ORGANISATION DRUMHERUM...  
DAS STIMMT MICH UNZUFRIEDEN. DIE EIGENTLICHE  
KÜNSTLERISCHE ARBEIT KOMMT IM VERHÄLTNISS  
DAZU VIEL ZU KURZ. EIN BEDINGUNGLOSES  
GRUNDEINKOMMEN WÜRDTE DAS GANZE  
ERLEICHTERN. ICH KÖNNTE JEMANDEN FÜR  
GEWISSE DINGE BEAUFTRAGEN, KÖNNTE MIR  
ASSISTENZ LEISTEN.

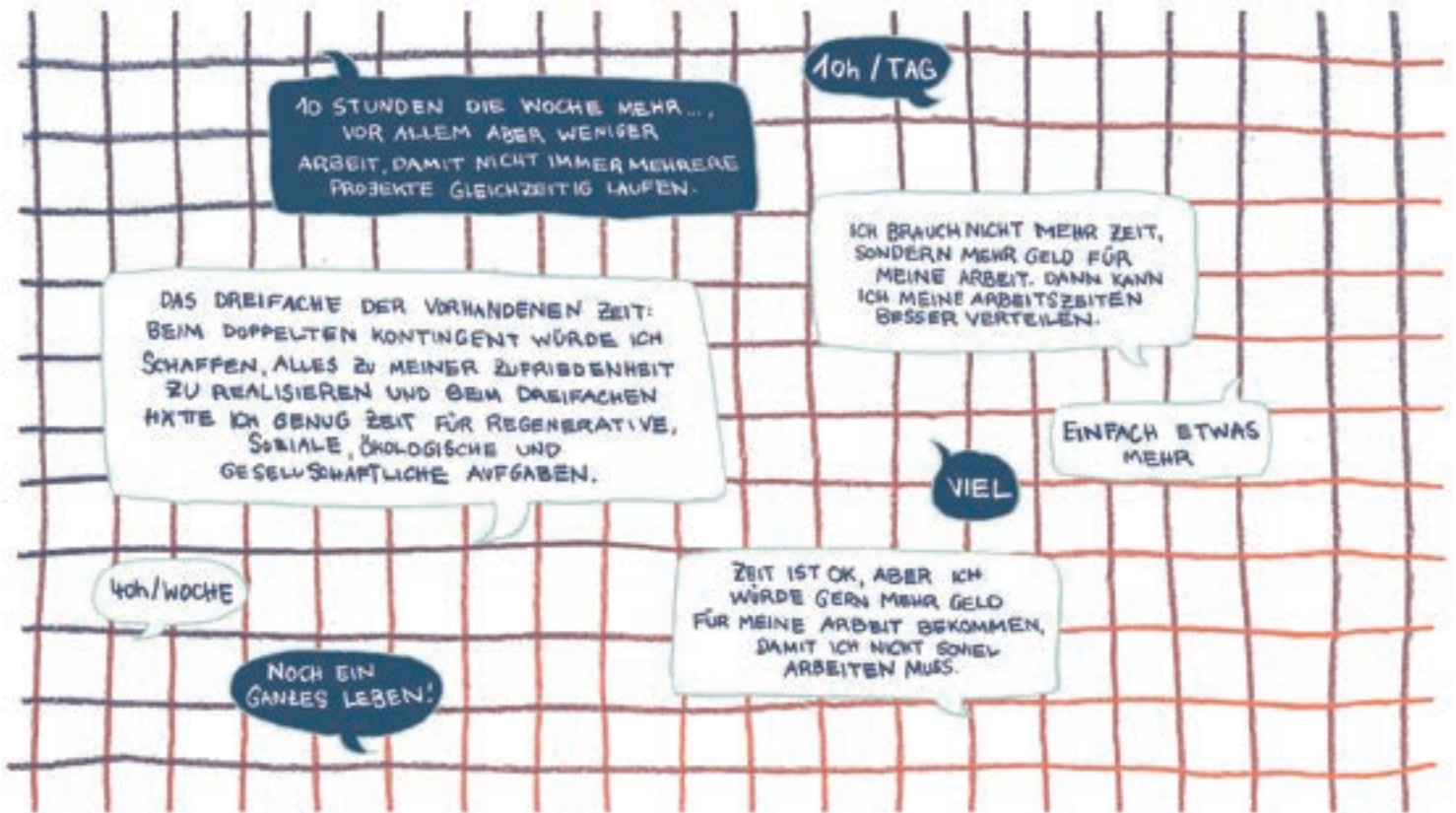
ZU WENIG ZEIT FÜR  
REISEN UND  
BÜROKRATIE, ANTRÄGE  
SCHREIBEN, KSK  
UND STEUER.

ICH BRÄUCHTE EIN GRUNDEINKOMMEN,  
DAMIT ICH NICHT  
INS BÜRGERGELD GEDRÜCKT WERDE,  
OBWOHL ICH SO VIEL ARBEITE.

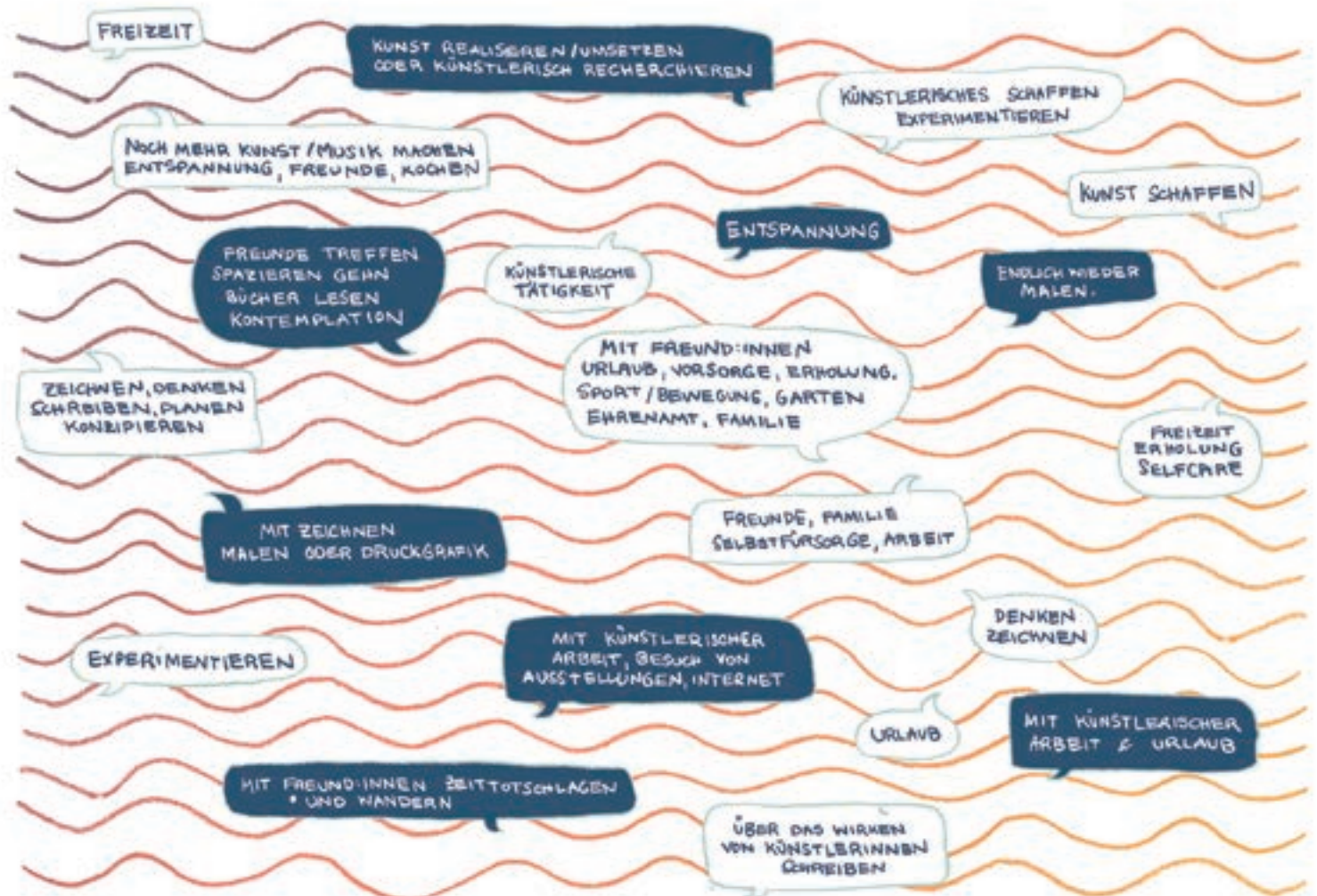
FAST ZUFRIEDEN  
URLAUB KÖNNTE  
LÄNGER SEIN.

WENIGER  
BÜRO

WENN DU ZUSÄTZLICHE ZEIT BEKOMMEN  
KÖNNTEST, WIEVIEL WÜRDST DU BENÖTIGEN?



WOMIT WÜRDST DU DIE GESCHENKTE ZEIT VERBRINGEN?



# Relevanz, Resilienz, Resonanz.

## Einige Gedanken zur Transformation von Kultur

Tilo Schieck  
Jonas Zipf

Wiederabdruck gekürzt, ursprünglicher Text erschienen  
online bei der *Kulturpolitischen Gesellschaft*: [www.kupoge.de/  
blog/2021/07/07/relevanz-resilienz-resonanz/](http://www.kupoge.de/blog/2021/07/07/relevanz-resilienz-resonanz/)

Was Corona sichtbar machte, lag längst brach. Und wird angesichts der Krise auf Krise folgenden Dauerkrise nicht weniger drängend. Oft bemüht, deswegen aber nicht weniger wahr und auch für den Bereich der Kultur gültig: Pandemie, Krieg und Inflation sind Brenngläser und Katalysatoren. Offenbar werden nicht nur die kurzfristigen, existenzbedrohenden Nöte von Soloselbständigen und Kultureinrichtungen – offen zutage treten auch deren mittelfristigen strukturellen Zwänge und Grenzen. Wege aus den Krisen weisen in Richtung der Großen Transformationen, die unsere Gesellschaft gewärtigt. Ob Digitalisierung, Nachhaltigkeit oder Inklusion: Ein einfaches ‚Weiter So‘ und stetiges ‚Mehr vom Selben‘ stößt an die Grenzen eines selbstzerstörerischen Wachstums. Und dennoch zeigen die Ergebnisse und Umfragen rund um Pandemie und anstehende Wahlen, dass signifikante gesellschaftliche und politische Mehrheiten auch weiterhin vom Status Quo Ante, vom Wieder-Weiter-So eines volkswirtschaftlichen V-Effekts ausgehen. Nach der Krise soll wie vor der Krise sein.

Es waren die ersten Wochen und Monate der Pandemie, die noch heute von einer Vielzahl von Menschen als besonders beängstigend, aber auch als besonders offen und hoffnungsvoll beschrieben werden. Eine Situation, in der vieles, wenn nicht gar alles möglich schien, die in Windeseile vor Projektionen in alle möglichen gedanklichen Richtungen nur so wimmelte. Es ist eine solche

iterative Situation, die wir uns für die Debatte rund um die Zukunft der Kultur nur wünschen können – eine Situation, die sich zwar nicht künstlich wiederherstellen lässt, der wir aber anhand des vorliegenden Debattenbeitrags mit einigen assoziativen Beobachtungen, unvollständigen Überlegungen und nicht abgeschlossenen Impulsen nachspüren wollen. Nach der Krise wird nicht vor der Krise sein: Was lernen wir aus den Zuspitzungen der anhaltenden Krisen?

### **Eine Große Transformation?**

Die neue Wachstumdiskussion aufgrund des Klimawandels, schwindender natürlicher Ressourcen und Infragestellung der Fortgültigkeit des westlichen, sich ständig vermehrenden Wohlstandsideals hinterlässt Spuren, auch in der Diskussion über die Zukunft der Kultur, ihrer Entwicklungsmöglichkeiten und ihres Selbstverständnisses. Die Situation scheint gleichermaßen offen wie bedrohlich: Viele der bisherigen Debattenbeiträge rechnen mit einem spannenden und harten Ringen innerhalb der politischen und zivilgesellschaftlichen Debatte um die zukünftige Verteilung ökonomischer Mittel und öffentlicher Aufmerksamkeit. Fast alle gehen davon aus, dass sich irgendetwas ändern wird, ändern muss. So richtig greifen können die Meisten die Chancen und Risiken dieser Veränderung allerdings noch nicht.

Das trifft den Wesenskern dessen, was Soziolog:innen in der Folge des österreichischen Wirtschaftswissenschaftlers Karl Polanyi „Die Große Transformation“ nennen. Beim Begriff der Transformation geht es um eine eigendynamische und komplexe, von vielen gleichzeitig auftretenden und sich gegenseitig bedingenden Faktoren entfesselte, grundlegende gesellschaftliche Veränderung. Transformationen sind keine Revolutionen, die im Namen einer neuen gesellschaftlichen Ordnung von einer politischen Avantgarde gemacht werden; sie sind aber auch keine Reformen, die das Bestehende so verändern, dass es in der alten, leicht veränderten (Re-)Form bestehen bleiben kann.

Transformationen vollziehen etwas, das wir nicht aufhalten können, das passiert – ein Energiewandel, der stattfindet, ob wir es wollen oder nicht. Die entscheidende Frage, die sich stellt: Können und wollen wir Transformationen als offene Gesellschaft gestalten oder überlassen wir das anderen gesellschaftlichen Mehrheiten und Konstellationen? Karl Polanyi analysiert in diesem Zusammenhang die sozioökonomische „Große Transformation“ des ausgehenden, sogenannten langen 19. Jahrhunderts bis hin zur Machtergreifung der Nationalsozialisten. In diesem historisch abgeschlossenen Fall waren es die nicht demokratischen Kräfte, die sich bei der Gestaltung der Transformation durchzusetzen wussten.

Insofern handelt es sich bei Transformationen um Prozesse der Veränderung, die notwendigerweise stattfinden, zwangsläufig, geradezu überfällig erscheinen, bei denen sich aber die Frage stellt, wer sie zu gestalten und für sich zu reklamieren weiß. Irgendwann lassen sich Fakten nicht mehr leugnen: Ob es um die Diversifizierung von Einwanderungsgesellschaften, um den voranschreitenden Klimawandel oder sich im Zeichen des Digitalen radikal verändernde Kommunikations- und Wahrnehmungsmuster geht.

Ganz offensichtlich beschreiben die Transformationsvorgänge nicht nur die Zustände, die es zu ändern, sondern auch solche, die es zu erreichen gilt; nicht nur die Wege dorthin, sondern auch die Zustände nach dem Weg. Deswegen geht es bei einer Transformation um Digitalität, und nicht um Digitalisierung; um Nachhaltigkeit, und nicht um Klimaschutz; um Inklusion, und nicht um Emanzipation oder Diversifizierung.

## I. Bestand und Aufnahme

In städtischen Marketingbroschüren wird gern mit der eigenen Urbanität und Kreativität um neue Firmen geworben, werden Fachkräfte in ein kulturell inspirierendes Umfeld gelockt – alles im Dienste eines weiteren Wachstums der Stadt. Kultur wird zu einer weiteren Funktion im Gefüge des Immer-Mehr, Immer-Größer und Immer-Besser. Die Attraktivität der Städte im Konkurrenzkampf untereinander bemisst sich mittlerweile auch an der Zahl ihrer Musikclubs, der Bekanntheit ihrer Museen und Theater, und der Einstufung ihres Orchesters. Hochglanzbilder zeigen Kulturevents im Sommer, gut gelaunte Zuhörer:innen von Straßenmusik, Kinder beim Malen oder Entdecken geheimnisvoller Lost Spaces, die die anderen, noch ungeglätteten, unerschlossenen Seiten einer Stadt verkörpern sollen.

### Kennziffern des Erfolgs?

Die Kulturverantwortlichen und Kulturpolitiker:innen haben sich in den letzten 20 Jahren in dieses Framing integriert

und benutzen es gern. Sichert es ihnen doch zum einen eine gewisse Anerkennung jenseits ihrer eigenen Szene, indem ihnen von außerhalb Bedeutung zugetragen wird, zum anderen scheint es ihnen Argumente im Verteilungskampf um die kommunalen Finanzen zu liefern. Es wird eine Win-win-Situation kreiert: Das Bild der wachsenden Stadt wird um weiche, sympathische Seiten erweitert, die Kulturpolitik erhofft sich mehr finanzielle und räumliche Gestaltungsmöglichkeiten.

Die Wachstumsideologie hat aber längst die Selbstwahrnehmung des Kulturbereiches ergriffen. Erfolge werden mittlerweile gern ökonomisch berechnet: Publikumsrekorde bei Festivals werden ebenso gerne verkündigt wie (pressetaugliche) Besucher:innenzahlen von Ausstellungen oder die Auslastung der Hotelbetten. Die verbundenen Rankings und Preise lassen die eigene Arbeit leuchten. Zudem färbt Entwicklung auch auf die Inhalte der Kulturarbeit ab: Musikreihen werden nach möglichst hohen Ticketverkaufszahlen gestaltet (gern mit der Bemerkung, dass dadurch ja dann auch die ‚Nischenkonzerte‘ mitfinanziert würden); mühsam ausgehandelte Kompromisse politischer Gremien oder der persönliche Geschmack eines Mäzens/einer Mäzenin ersetzen anderweitige künstlerische Irritationen im Stadtraum; Theater werden zunehmend als Orte der Unterhaltung, weniger als Orte der Auseinandersetzung einer Stadtgesellschaft angesehen.

## Fragile positive Nebenwirkungen

Es ist anzuerkennen, dass diese Entwicklung in den letzten 20 Jahren zunächst auch Erfolge vorweisen konnte. In vielen Städten, die sich dies ökonomisch leisten können, stiegen die Kulturetats, nicht nur die der städtischen Kultureinrichtungen, sondern auch der Förderprogramme für den freien Kulturbereich. Ostdeutsche Beispiele geben Leipzig, Halle oder Jena (z.B. Jena freie Szene außer Theaterhaus 2006 ca. 300.000 €, 2020 730.000 € + weitere Programme) Für kulturelle Großinvestitionen konnten Mehrheiten beschafft werden; die Raumproblematik wird wahrgenommen – als Problem der Raumknappheit wie in Jena oder als Problem des sozialräumlichen Verdrängtwerdens wie in Leipzig oder Berlin oder an anderen prosperierenden Orten.

Die freie Kultur drängt aus der Rolle eines Bittstellers in die Rolle eines politischen Akteurs. In fast allen größeren Städten gibt es mittlerweile Kulturkonzeptionen respektive Kulturentwicklungspläne, die zumindest versuchen, mittelfristige kulturelle Entwicklungslinien aufzuzeigen. Mancherorts gelingt es sogar, diese Prozesse zwischen Politik, Kultur und Bürger:innenschaft so partizipativ zu gestalten, dass eine neue Vernetzung und ein neues Selbstbewusstsein der kulturellen Szenen entstehen. Und Kulturpolitiker:innen gelingt es vereinzelt, in deren Windschatten auch nicht zeitgemäße, nicht vermarktungsfähige Projekte gegen frühere politische Mehrheiten durchzusetzen.

## Kultur als Opfer des eigenen Erfolgs

Doch längst beginnt ein Teil der Kultur zum Opfer ihres eigenen Erfolges zu werden. Klassisches Beispiel ist die erwähnte Verdrängung der Soziokultur aus einzelnen Stadtquartieren, die sie erst attraktiv gemacht hat. Ein anderes Phänomen kann man daran beobachten, wie mit dem eigenen Erfolg und dem Anderer umgegangen wird: Die erfolgreiche Ausstellung, der erfolgreiche Spielplan muss im kommenden Jahr mindestens genauso erfolg-

reich wiederholt, am besten übertroffen werden (und die Nachbarschaft überscheinen); die Erwähnung in den Feuilletons ist Pflicht, und wenn nicht dort, dann ist zumindest die Resonanz in den sogenannten ‚sozialen‘ Medien relevant. Selbst Streit wird zu einem Wert an sich und bedeutet oft kaum noch Interesse am Thema selbst. Wettbewerb und Selbstoptimierung – in der Kultur immer schon vorhanden – werden nun zu ihrer Vorbedingung, zum sich verstärkenden Antrieb ihrer Entwicklung.

Die Folge ist eine Dauer-Eventisierung der Kultur, die immer zuerst die öffentliche Aufmerksamkeitsökonomie bedient und weniger die eigenen Inhalte betont, seltener ihre Relevanz aus sich heraus definiert. Nichtsdestotrotz wird für die dauernde Schaffung von stetig Neuem selten Altes und dessen Fortbestand hinterfragt. Das kulturpolitische Muster folgt lieber der Logik des sich selbst ernährenden Wachstums: Neue Projekte werden lieber mit Aufwuchs von Ressourcen begründet, als ihren Beginn und Erfolg mit unangenehmen Diskussionen über Ressourcenknappheit und möglicherweise notwendige Priorisierungen zu gefährden. In den letzten Jahrzehnten wurde noch jede neue Entwicklung, noch jedes neue Thema schließlich mit einem additiven Förderprogramm überklebt, das am Ende oft noch nicht einmal gründlich evaluiert wird. Das lässt sich in Zeiten wachsender Ressourcen durchaus bewerkstelligen; auf Dauer wird es jedoch kaum durchzuhalten sein. So wuchs in den letzten Jahren Kultur zwar quantitativ und additiv, jedoch kaum qualitativ und substantiell. Und in der gegenwärtigen Krise gilt: Nach wie vor spielt Kultur bei den Überlegungen zur Verteilung der knapperen Ressourcen in den Entscheidungen jenseits von Sonntagsreden eine untergeordnete Rolle. Nach der Krise ist sie die erste Kürzungsoption, die keine Wertschätzung als notwendiger weicher Standortfaktor mehr erfährt, sondern erneut freiwillige Kostenstelle, die infrage gestellt werden kann. Die harte Infrastruktur wird als Hebel neuerlichen Wachstums gefördert: Verkehrsprojekte, Gewerbeentwicklung, Wohnen, ggf. noch Schulen und Kindertagesstätten, neu nun auch Investitionen in die Klimatransformation – Kultur darf erst dann wieder Ansprüche anmelden, wenn Gesellschaft und Ökonomie wieder im Wachstumsmodus brummen.

## II. Bewegung

Wie gelingt nun der Neuanfang? Und wie können wir jenseits der Wachstumslogik die Frage beantworten, was Kultur als Sinnstifter und Raumöffner innewohnt? Dazu einige bewusst nur assoziative Denkanstöße:

### Qualität

Will sich die Kultur aus dem ökonomischen Wachstumsdenken lösen, gelingt dies nur, indem sie sich selbst ökonomischen Bewertungsmaßstäben und funktioneller Verwertung entzieht. Als einziges Bewertungskriterium bliebe die Qualität der Kunst selbst. Ein umstrittenes Diktum, entlang der Grenze zur Lagerbildung und zum Geschmäckerischen. Dennoch plädieren wir für den stetigen Versuch der Versachlichung der entsprechend zu führenden Debatten: Jede Form lässt sich wenigstens im Abgleich des künstlerischen Ziels mit den gewählten Mitteln und der Konsequenz ihrer Durchführung diskutieren. Nimmt man dies im politischen Raum ernst, kann jedoch die Politik Kultur schlecht bewerten, sie wäre noch mehr als bisher von fachlicher Expertise von außen angewiesen.

Eine radikale Konsequenz wäre es, Kulturförderentscheidungen konsequent an externe, divers zusammengesetzte Fachgremien zu delegieren, im letzten Schritt auch die Erarbeitung von Kulturentwicklungsplänen sowie der darin beschriebenen Entwicklungsschritte samt benannter Bedarfe externen Fachgremien oder sogar den Akteur:innen selbst zu überlassen. Dafür Modelle für die Kultur jenseits der gegenwärtigen politischen Gremien zu erarbeiten, könnte das Ziel einer Diskussion der kommenden Jahre werden – das Ziel einer längst überfälligen kulturpolitischen Debatte, die daraufhin in Richtung zweier ebenso fragmentarischer gedanklicher Ansätze verlaufen könnte, wie wir sie in den nächsten beiden Anstrichen formulieren:

### Radikale Subjektivität

Wie können wir in Ausstellungen, Aufführungen und Programmen künstlerische Positionen und subjektive Ansätze stärken? Wir glauben: Löst sich Kultur stärker von ökonomischen Zielen, kann Kunst wieder der Raum werden, in dem Subjektivität radikal möglich ist. Entstehung und Rezeption wird in erster Linie ein individueller Prozess, der sich objektivierender Verwertung entzieht. Durch subjektive Sichtweisen und Aneignungen kann ein wacher Blick auf die eigene Person und die der anderen gewonnen werden, auf die eigene fragile Existenz und die fragile Existenz der Umgebung, die persönliche Krisenbewältigung und Transformation und die der Anderen.

Nur auf dem Weg des Bekenntnisses von Subjektivität in der Kultur kann auch die zunehmende Diversität unserer Gesellschaft widerspiegelt werden. Wir bemühen dazu zwar keinen intersektionalen Ansatz, aber gerade angesichts der derzeitigen Identitätsdebatten kann eine radikal subjektive Kunst abseits festgefahrener Fronten ihren eigenen Beitrag leisten – und vor allem eins: wirklich beim jeweils realen Individuum mit ihrer/seiner Geschichte und Prägung, ihren/seinen Gefühlen und Gedanken bleiben.

### Radikale Objektivität

Und gleich widersprechen wir uns: Wollen wir nicht gerade eine wissenschaftsgeleitete Politik, insbesondere in der Gegenwart von Klimawandel und Pandemie? Und geht es nicht bei Wissenschaft um nachvollziehbare, überprüfbare Erkenntnisse, um Nachweise, Belege, Fakten? Vielleicht ist es gerade in einer Wissensgesellschaft wie der bundesrepublikanischen eine spannende Möglichkeit, Subjektivität der Kultur und Objektivität der Wissenschaft in ein spannungsreiches, wechselseitiges Gespräch zu bringen? Wissenschaft böte der Kultur inhaltliche Relevanz; Kultur böte der Wissenschaft gesellschaftliche Resonanz. Wirklich spannend werden entsprechende transdisziplinäre Diskurs- und Festivalformate, wenn Kultur nicht für Illustration oder Vermarktung benutzt wird, sondern beide Seiten ihr eigenes Recht behalten, sich auf Augenhöhe begegnen und unterschiedliche Wege der Erkenntnis und Verwirklichung mit einander durchspielen.

### Rückbindung

Für Entwicklung, Aufbruch und Transformation brauchen Kunst und Kultur nicht nur progressive, sondern auch konservative Kräfte. Feste Konfliktlinien mögen künstlerisch inspirierend und dem eigenen (partei)politischen





Selbstgefühl entgegenkommen, gesellschaftlich und kulturpolitisch jedoch verzögern und verhindern sie notwendige Entscheidungen und Projektentwicklungen. Nach der Pionierarbeit der Freien Szene und Soziokultur ab den 1960er Jahren, nach der Neuen Kulturpolitik einer ‚Kultur für Alle‘ ab den 1970er Jahren waren in den 00er und 10er Jahren Entwicklungen der freien Kultur, neue Konzepte und Angebote auch deswegen möglich, weil auch die konservativen Bildungsbürger:innen und Kulturpolitiker:innen in Gespräche zur Kulturentwicklung eingebunden und nicht ausgegrenzt wurden (was mehrheitlich technisch vielerorts möglich gewesen wäre).

Es herrschte, neben immer wieder zermürenden Debatten, eine gegenseitige Anerkennung eines dialogischen Kulturverständnisses, sich verändernder Hör- und Sehgewohnheiten, sodass Konservative für Freiräume für neue, aktuelle Kunst gewonnen werden konnten. Wer hätte vor 50 Jahren gedacht, dass John Cage oder Joseph Beuys eines Tages zu Lieblingen auch der hochkulturellen Institutionen oder des konservativen Feuilletons werden? Erstaunlicherweise entdeckt gleichzeitig die progressive Seite beim Blick zurück wiederkehrende Sichtweisen und Denkmuster: Was lässt sich angesichts der aktuell laufenden aktivistischen Diskurse von der lebensreformistischen Ganzheitlichkeit des frühen 20. Jahrhunderts, dem Getriebensein der 1920er, was von den Utopien, Protest- und Aktionsformen nach 1968 in Berkeley, Westberlin oder Prag, was von den kulturellen und politisierten Dissidenzen und Renitenzen in der ostdeutschen Diktatur und anderen osteuropäischen Staaten der 1970er und 80er Jahre lernen.

## Rückbesinnung

Zur Rückbindung gehört die Rückbesinnung auf die dunklen Seiten von National- und Stadtgeschichte. Zunächst scheint die bundesrepublikanische Gedenkkultur hier gut aufgestellt – regelmäßige (selbst)kritische Debatten, jährliche Gedenktage und Stadtgeschichtstage, Stolpersteine, NS- und DDR-Aufarbeitungsinstitutionen u.a.m. Und doch wird in Stadt und Staat Vergangenes immer wieder aufs Neue erratisch diskutiert – im Zeichen der aktuellen identitätspolitischen und postkolonialen Debatten oftmals einhergehend mit materiellen und symbolischen Aneignungskämpfen um Deutungshoheiten, Infragestellungen neuer Erkenntnisse und politischer Profilierungsbemühungen verschiedener Beteiligten.

Wir betrachten das Feld der Erinnerungskultur und Gedenkarbeit in einer sich stark diversifizierenden Gesellschaft als einen der Schlüsselmomente der kulturellen Entwicklung nach der Pandemie. Bei aller berechtigten Forderung nach Berücksichtigung marginalisierter Perspektiven benötigt die Debatte dennoch auch weiterhin das stete Bemühen um rationale Argumente, gegenseitigen Respekt und – abseits von jeglicher Moralisation und Emotionalisierung – die Trennung von Person und Sache. Rückbesinnung braucht Struktur, Verlässlichkeit, Augenhöhe untereinander und Langatmigkeit. Dieser Anspruch ist und bleibt mühevoll, solange Aufarbeitung mit Sprechenlassen von Fakten, Differenzierung und Überzeugen verbunden wird.

Helfen kann: der Abstand zu sich, um zu verstehen und zu verzeihen, die Verlangsamung, das Leiserwerden, das Zulassen von Trauer als Kraft. Intensität statt Tempo, Beisichsein statt Anerkennung.

## Heimat

In der Kultur kann somit etwas Neues entstehen, das wir mit dem alten und mittlerweile von anderen politischen Kräften missbrauchten Wort ‚Heimat‘ verbinden möchten. Heimat kann verschieden verstanden werden, als Herkunft, als Verortung in Raum und Zeit, als kulturelle Identität, neurobiologisch als Unmenge von Engrammen, die mit einem Ort verbunden sind, als politische Zugehörigkeit, als Verweis ins Jenseits, als individuelles Empfinden ...

Wenn wir beginnen, Kultur als Utopie zu sehen, arbeitend und schaffend, die Gegebenheiten umbildend und uns mit ihr an unsere Wurzel fassen, und dies für uns und doch im Miteinander tun, gehen wir auf etwas zu, das uns seit Kindheitstagen her scheint, was in uns sehnt und wo wir noch nicht sind – und was uns doch wohl immer schon umgibt: Heimat.

## III. Resonanz

Kehren wir also dorthin zurück, wo wir noch nicht sind: Zu uns. Die Basis für diesen Mut, diesen Geist des Aufbruchs ist und bleibt die Stabilität der institutionellen Förderung, der institutionellen Grundausstattung der Kulturfinanzierung, der Kulturinstitutionen selbst. Ohne sie ist weder die Gestaltung der eingangs beschriebenen Grunddynamik der laufenden großen, noch die Verwirklichung der im Laufe des Textes beschriebenen kleineren Transformationen irgend möglich.

Wir glauben, dass ein wesentlicher Teil des aktuellen Transformationsdiskurses an der Kultur als Betrieb vorbeiläuft. Die Dynamik im Schlagabtausch von Künstler:innen und Publikum mit- und jeweils untereinander überfährt viele Möglichkeiten der notwendigen Organisationsentwicklung der Kulturinstitutionen. Sinnbildlich zugespielt im Brennglas der Corona-Monate: Während einerseits ein regelrechter Kulturkampf im Feuilleton tobt, beschäftigen sich Geschäftsführungen und Belegschaften andererseits mit dem eigenen Fortbestehen, stecken wahlweise in Kurzarbeit oder im Home Office.

## Kultur und Resonanz

Mit dem Jenaer Soziologen Hartmut Rosa knüpfen wir in diesem Zusammenhang an eine der ureigensten Erfahrungen sowohl beim Erleben, als auch bei der Kreation von Kultur an: Die Rede ist von Resonanz als Selbst(wirkungs)erfahrung und Intensitätserlebnis in der Rückkoppelung des Einzelnen mit der Welt. Jeder Mensch kennt diese grundhaften Erlebnisse des Eins-Werdens mit seiner Umwelt, sei es im familiären und sozialen Raum, inmitten der Natur, beim Sport oder in der Religion. In seiner Resonanztheorie beschreibt Hartmut Rosa auch sogenannte Resonanzachsen der Produktion und der Rezeption von Kunst und Kultur.

Eine allgemein bekannte eindrückliche Beschreibung dieser oftmals gemeinschaftlich erlebten Resonanz ist etwa das Singen im Chor und das daraus entstehende Potential einer kollektiven Performanz und Intensität. Umgekehrt erinnert sich rein empirisch betrachtet jede:r an Konzert- oder Theaterabende, an Ausstellungsbesuche, Lese- oder Filmerlebnisse, bei denen das Gefühl der direkten Verbindung der einzelnen Zuschauer:innen oder gar der kollektiven Erfahrung eines Publikums im Hier

und Jetzt des Kosmos eines Kunstwerks entstand. Wir erinnern uns und fragen uns gegenseitig: Weißt Du auch noch, wie das war, als Du das erste Mal *Radiohead* gehört hast / Tarkowskij gesehen / das *ensemble resonanz* live erlebt hast?!

Kunst- und Kulturinstitutionen sind nicht irgendwelche Betriebe. Sie sind Resonanzachsen: Nur wenn das dort geteilte Wissen, die dort tradierte Erfahrung als stetig experimentierende Institution und lernende Organisation selbst in ein Resonanzverhältnis zur Produktion und Rezeption von Kunst gebracht werden, entstehen außergewöhnliche Situationen, gar Epochen, wie sie ‚post coronam‘ wieder möglich sein könnten und nötig sein werden.

## IV. Coda im Dreiklang

Kurz gefasst möchten wir die notwendige und längst laufende Transformation von Kunst, Kultur und des Kulturbetriebs auf die einfache Formel eines Dreiklangs bringen: Relevanz, Resilienz, Resonanz. Damit beschreiben wir nicht nur die drei zentralen Begriffe der kulturpolitischen Diskussion in der Pandemie, sondern auch den groben Verlauf, die großen Züge der Debatte der letzten 20 Jahre. Seit den 2000er Jahren war die kulturpolitische Debatte von der Frage nach der **Relevanz**, nach der Welthaltigkeit von Kunst und Kultur, geprägt. Immerzu ging es um eine rechtfertigende, funktionalisierende Selbstbehauptung des Kulturbetriebs:

Kunst als Standortfaktor, Kunst für die Umlagerentabilität, Kunst als sozialer Kitt einer Teilhabe Aller. Nie allerdings: Kunst als eigenlogischer Selbstzweck. Parallel dazu lief und läuft die schleichende Implosion, der verkappte Infarkt der Betriebe, deren Ressourcen kaum so nachhaltig gesteigert wurden, dass sie den immer neuen Ansprüchen an Öffnung und Diversifizierung, an Digitalisierung und Innovation gerecht werden konnten.

Spätestens seit Beginn der Pandemie geht es nun um die **Resilienz**, schlicht und ergreifend die Widerstandsfähigkeit und den Überlebenswillen von Kunst und Kultur. Letztlich aber führt auch diese Diskussion auf die einfachste und zugleich schwierigste aller kulturpolitischen Fragen hinaus: Was sind uns Kunst und Kultur als Gesellschaft wert? Was sind wir bereit, zu ihrem Unterhalt an Ressourcen beizutragen? Mit dieser Frage kommen wir zur Urerfahrung, unser ursprünglichsten Motivation von und für Kunst und Kultur zurück:

Zur Erfahrung von **Resonanz**, sowohl auf der Ebene der künstlerischen, als auch der institutionellen Produktion, sowie ihrer Rezeption auf Seiten des Publikums. In der Balance dieser drei Resonanzachsen, zwischen Künstler:innen, Institution und Zuschauer:innen, erweist sich der Kunst- und Kulturbetrieb der Zukunft; in der Balance dieser drei Diskursfelder, zwischen Relevanz, Resilienz und Resonanz erweist sich die Kulturpolitik der Zukunft.

### Tilo Schieck

Seit über 20 Jahren in einem Jenaer Hightech-Unternehmen der Optikbranche tätig. 1994–2019 kommunalpolitisch tätig, Stadtrat, Schwerpunkt Kulturpolitik (u. a. 2009–2019 Werkausschussvorsitzender *JenaKultur*).

### Jonas Zipf

Seit fast 20 Jahren im Theater tätig (u. a. *Theater Basel*, *Wagenhallen Stuttgart*, *Theaterhaus Jena*, *Staatstheater Darmstadt*, *Wiesbaden Biennale*). 2016–2022 als sog. Werkleiter von *JenaKultur* der Kulturverantwortliche der Stadt Jena; 2020–2023 Präsident des *Thüringer Kulturrats*. Seit 2022 Geschäftsführer auf *Kampnagel* in Hamburg.





# Migration und Wahrnehmung

María Linares

(Lektoriert von  
Dr. Rüdiger Loeffelmeier)



Leben und Arbeiten in einem anderen als dem Geburtsort ist für Künstler:innen keine Seltenheit. Wenn mir die Frage nach Perspektiven des Lebens und Arbeitens im Ausland gestellt wird, muss ich an den Film „Almanya – Willkommen in Deutschland“ von Nesrin und Yasemin Şamdereli denken, in dem mit feinem Humor deutlich gemacht wird, wie man sich selbst im Ausland verändert, während parallel hierzu die jeweilige Gesellschaft ‚hier und dort‘ ebenfalls Veränderungen durchläuft. Mittlerweile lebe ich länger in meiner Wahlheimat Deutschland, als in meiner Geburtsheimat. Diese biografische Gegebenheit bestimmt in hohem Maße meine künstlerische Arbeit. Meine persönliche Situierung, um mit Donna Haraway zu sprechen, ist meiner Kunst inhärent. Wie in einem Schwebestand nehme ich beide Kontexte mit einer gewissen Distanz wahr. Dieser Schwebestand erlaubt es mir, Gegebenheiten künstlerisch zu hinterfragen, die ohne diese Distanzierung unauffällig blieben. Im Prinzip könnten alle meine Kunstprojekte anhand dieser für die Kunst produktiven Distanzierung analysiert werden. Ich werde mich in diesem Text auf einige wenige Beispiele konzentrieren.

Kurz nach meiner Ankunft in Deutschland realisierte ich mit der mexikanischen Künstlerin Angélica Chio im Rahmen des Künstlerkollektives *daily services* das Projekt „daily bread“. Wir beide betrachteten mit Erstaunen, dass man in Deutschland ein halbes Brot kaufen kann – das wäre in unseren Herkunftsländern undenkbar, wo ein Brot eine Einheit ist. Wir fragten uns, welche unsichtbaren Netzwerke uns miteinander verbinden in einer Gesellschaft, in der Individuelles vordergründig zu sein scheint. So boten wir mit „daily bread“ Passant:innen und Ausstellungsbesucher:innen ein halbes Brötchen an, das mit einer PIN versehen war. Jede Person, die ein halbes Brötchen (als Zuspitzung der Teilung eines Brotes) bekam, wurde fotografiert und hatte die Möglichkeit, mit ihrer PIN im Internet ein digitales Bild der unbekanntenen brötchenteilenden Person zu erhalten.

Die unsichtbare Verbundenheit des Zwischenmenschlichen fällt mir jedoch nicht nur in Bezug auf das, was wir unsichtbar teilen, auf, sondern auch in Bezug auf das, was uns scheinbar trennt und Machtverhältnisse etabliert. Gerade als eine in Europa lebende Künstlerin, die aus einer ehemaligen europäischen Kolonie stammt, interessiere ich mich für diskriminierende und hierarchisierende Kategorisierungen von Menschen nach Klischees und Stereotypen, die sich aus vermeintlichen ‚Rassenunterschieden‘ als Fortsetzung kolonialer Strukturen ergeben. In diesem Spagat zwischen den beiden Kontexten ist z. B. das Projekt „SCHWARZFAHRER\*IN“ entstanden.

Mit dem Kunstprojekt „SCHWARZFAHRER\*IN“ widme ich mich Untersuchungen zu Vorurteilen und Diskriminierung in der Sprache, die mir als Migrantin in Bezug auf die deutsche Sprache sofort auffallen. Das gilt zum Beispiel für den Begriff „Schwarzfahrer:in“, dessen ganz offensichtlich diskriminierender Charakter von vielen Muttersprachler:innen nicht erkannt wird, da sie von klein auf im Alltag an seine Benutzung gewöhnt sind. Für Migrant:innen ist das Diskriminierende jedoch sofort sichtbar. In der Kunstaktion benutzt eine Gruppe von Black, Indigenous and People of Color (BIPOC) die öffentlichen Verkehrsmittel in Berlin und trägt dabei ein mit dem Wort „SCHWARZFAHRER\*IN“ bedrucktes T-Shirt. Die Gruppe verteilt während der Aktion eine Postkarte mit dem Aufruf, sich an einer Umfrage sowie an der Suche nach einem neuen, nicht rassistischen Wort für „Schwarzfahrer:in“ zu beteiligen. Gebrandmarkt mit dem T-Shirt verkörpern die ‚SCHWARZFAHRER\*INNEN‘ während der Kunstaktion genau das, was ihnen als Klischee zugeschrieben wird. Der latente Rassismus unserer heutigen Gesellschaft, der in öffentlichen Verkehrsmitteln oft zum Ausdruck kommt, steht im Fokus. Nutzer:innen des öffentlichen Personennahverkehrs werden mit durch den Aufdruck eines T-Shirts personalisierten Schwarzfahrer:innen konfrontiert und eingeladen, über Vorurteile und Diskriminierung im Sprachgebrauch nachzudenken. Die Arbeit verweist auf die verheerende Macht der Sprache im Rahmen des strukturell durchdrungenen Rassismus unserer Gesellschaft. Angelehnt an Judith Butler stellt sich für mich die Frage, ob die Aneignung und Resignifizierung rassistischer Stereotypen und Diskurse durch diejenigen, an die sie normalerweise gerichtet sind, zur Dekonstruktion von strukturellem Rassismus (als Fortsetzung kolonialer Verhältnisse) beitragen kann.

Etymologisch steht das Wort ‚Schwarzfahrer:in‘ zwar nicht mit rassistischen Hintergründen in Verbindung. Die etymologische Herkunft schließt jedoch einen rassistischen Bedeutungsgehalt nicht aus. ‚Fremde‘ Menschen mit Illegalität und Kriminalität auch durch die Sprache in Verbindung zu bringen, steht in direktem Zusammenhang mit der Unterwerfung und Entmenschlichung, die kolonialistische Herrschafts- und Machtverhältnisse rechtfertigen.

Judith Butler schreibt, dass der Name uns zwar sozial konstituiert, aber dass unsere soziale Konstitution stattfindet, ohne dass wir uns ihrer überhaupt bewusst seien. Dass wir unseren Namen bzw. dem damit konstituierten Selbst mit Freude oder Schrecken begegnen können, zeige, dass wir Distanz zu dem uns gegebenen Namen bewahren. Und diese Distanz verdeutliche, dass die Macht des Namens, uns gesellschaftlich zu konstituieren, nicht von unserer Aneignung desselben bestimmt werde – der erhaltene Name könne uns selbst gleichgültig sein (Butler 2016, 55). Hier trafen wir auf den Wendepunkt der sprachlich gesellschaftlichen Konstitution. Benennen heiße, Macht zu artikulieren. Der Name eröffne uns die Möglichkeit der sozialen Existenz. Diese Macht sei einerseits unabhängig vom Sprechenden Subjekt, weil sie nicht von diesem



selbst ausgehe, sondern als Einreihung in eine Sprechgemeinschaft erfolge, andererseits unabhängig vom konstituierten Subjekt, dem die sprachliche Konstitutionsmacht indifferent sein könne. Das rassistische Sprechen habe dementsprechend weder Anfang noch Ende mit dem sprechenden Subjekt, dessen Macht über das, was er sagt, nicht souverän sei. Zudem erfolge es ohne eine reflexive Aneignung des konstituierten Subjekts und vollziehe sich durch die Anrufung der Konvention im Sinne einer Einreihung in eine Sprechgemeinschaft (Butler 2016, 53–61, 128–129).

Konkret angewendet auf den titelgebenden Begriff heißt das: Wenn ‚Schwarzfahrer:in‘ als perlokutionärer Sprechakt betrachtet wird, d.h. als ein Sprechakt, dessen Wirkungen sich als Folge des Sprechaktes ereignen und nicht mit ihm eins sind, dann übersteigt die Aussage ‚Schwarzfahrer:in‘ die Macht des sprechenden Subjektes (eines Kontrolleurs/einer Kontrolleurin beispielsweise) und agiert unabhängig von ihm, aber vor allem unabhängig vom dadurch sozial konstituierten Subjekt. Das sprechende Subjekt kann die Bedeutung seiner Aussage nicht kontrollieren und die entstandene Lücke zwischen dem Sprechakt selbst und seinen Wirkungen impliziert, dass die Wirkungen unterschiedlich ausfallen können, so dass das konstituierte Subjekt, die/der ‚Schwarzfahrer:in‘, vielleicht schockiert durch diese Benennung über die Möglichkeit verfügt, sich die Benennung anzueignen, diese umzukehren oder zu rekontextualisieren.

Die Frage nach Resignifizierung in dem Kunstprojekt „SCHWARZFAHRER\*IN“ impliziert aber auch die Frage nach meiner Situierung als ‚weiß‘ gelesene Künstlerin und nach der Verantwortung der Gefährdung Anderer durch ihre Teilnahme an meiner Kunstaktion, ganz konkret die Gefährdung von BIPOC, die nicht – wie ich – ‚weiß‘ gelesen werden. Selbst wenn jemand bei der Aktion ‚nur‘ beschimpft oder bespuckt worden wäre, hätte ich mir dies als Initiatorin der Aktion nicht verzeihen können. Es geht gerade in meinem Projekt um die lange Wirkung kleiner und unsichtbarer Diskriminierungen im Alltag, die oft durch einen Sprachgebrauch, an den wir unüberlegt gewöhnt sind, zustande kommen. Es geht um kleine und unsichtbare Diskriminierungen im Alltag, die aber großen Schaden anrichten und eine tiefgreifende gesellschaftliche Schiefelage von Unter- und Überlegenheit, Macht- und Herrschaftsverhältnissen zum Ausdruck bringen.

Selbstverständlich habe ich mich selbst an der Aktion beteiligt. Doch das Bild einer ‚weiß‘ gelesenen Person, die während der Nutzung öffentlicher Verkehrsmittel ein mit dem Wort „SCHWARZFAHRER\*IN“ bedrucktes T-Shirt trägt, erzeugt völlig andere Assoziationen als das Bild eines/einer schwarzen Träger:in eines solchen T-Shirts. Ich habe zwar Situationen erlebt, in denen ich beispielsweise als ÖPNV-Nutzerin als erste nach meinem Fahrausweis gefragt und mir das Gefühl vermittelt wurde, unter Verdacht der Beförderungserschleichung zu stehen. Es waren aber immer Situationen, in denen ich mit jemandem unterwegs war und mich in meiner Muttersprache unterhielt, so dass mein ‚Fremdsein‘ durch die gesprochene ‚Fremd‘-Sprache ‚sichtbar‘ wurde – und nicht durch die Hautfarbe. Wenn ich nicht spreche, ist mein ‚Fremdsein‘ unsichtbar. Anders als schwarze Menschen habe ich unter vielen anderen das Privileg, nicht automatisch als ‚fremd‘ betrachtet zu werden und kann in der Öffentlichkeit anonym bleiben.

In diesem Zusammenhang waren der Austausch und die Durchführung zahlreicher Interviews mit BIPOC, insbesondere mit dem in Tansania geborenen Aktivistin Mnyaka Sururu Mboro, von großer Bedeutung. Ich hinterfrage

mit „SCHWARZFAHRER\*IN“ die Macht der Sprache, eine Frage, die mich und meine gesellschaftliche Position als ‚weiß‘ gelesene Person selbstverständlich nicht ausschließt.

Die Beispiele „daily bread“ und „SCHWARZFAHRER\*IN“ stehen exemplarisch für die Wechselwirkung zwischen persönlicher Situierung und künstlerischer Arbeit und dafür, wie Migration durch die dazugehörige Distanzierung Wahrnehmung beeinflussen kann, um für eine kritische Reflexion bzw. ‚Diffraktion‘ zu sorgen – um die aus der Optik übernommenen Metaphern der ‚Diffraktion‘ im Sinne von Karen Barad zu übertragen und die Einseitigkeit einer Reflexion durch vielfältige Spiegelungen in verschiedene Richtungen gedanklich zu ersetzen.

#### **María Linares**

geboren in Bogotá, Kolumbien, Studium bildende Kunst und Philosophie in Bogotá. Postgraduiertenstudium „Kunst und öffentlicher Raum“ an der *Akademie der Bildenden Künste Nürnberg* und „Kunst im Kontext“ an der *Universität der Künste Berlin*. 2015–2022 Promotion an der *Bauhaus Universität Weimar* (PhD) im Fachbereich Freie Kunst. Sie lebt und arbeitet in Berlin, sie war 2014–2016 Vorstandsmitglied des *Berufsverbandes Bildender Künstler Berlin e.V.* und ist Sprecherin im Vorstand des *Deutschen Künstlerbund e.V.*

---

#### **Literatur**

- Barad, Karen (2013): *Diffractionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht*, in: Barad, Karen: *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*. Berlin/Münster, 29–74.
- Butler, Judith (2016): *Haß spricht: Zur Politik des Performativen* [1997]. Berlin.
- Haraway, Donna (1995): *Situiertes Wissen: Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive* [1988], in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main, 73–97.





# „Ich erwarte etwas von der Mehrheitsgesellschaft“

## Interview mit Minh Duc Pham

Interview: Luise Wolf

**Luise Wolf: Duc, was kennzeichnet deine Arbeit?**

Minh Duc Pham: Was meine Arbeiten kennzeichnet, ist, dass sie sich mit Blicken beschäftigen; der Blick als etwas Fetischisierendes oder Exotisierendes, diskriminierende Blicke – Themen, die Rückschlüsse auf meine Erfahrungen zulassen. Aber auch der Blick als Empowerment wird thematisiert, der Blick auf sich selbst; es geht auch um Lesbarkeit, Verschlüsselung, Selbstwahrnehmung und -gestaltung. In meinen Arbeiten nutze ich dabei eine Bandbreite von Techniken; das Nähen, die Grafik und Fotografie, Performance und Installation.

**LW: Du und deine Kunst werden als queer gelesen. Was haben deine Kunst und Queerness mit deinem Aufwachsen zu tun?**

MDP: Meine Kunst ist eine Form von Protest, aber auch Befreiung aus konventionellen Lebensumständen mit hohem Erwartungsdruck, heteronormativen Geschlechterrollen und allgemein einem enormen Anpassungsdruck der vietnamesischen Community in Ostdeutschland. Diese Erwartungen wirkten so subtil, dass ich sie damals gar nicht benennen konnte ... In der Schule war es so; nur durch überdurchschnittliche Leistungen wurde ich respektiert. Ich hatte das Gefühl, wenn ich einmal versage, könnte ich alles verlieren.

Ich habe den klassischen Bildungsweg bis zum Abitur verfolgt. Dann war klar; ich musste etwas ‚Gutes‘ studieren – dazu gehörte nicht die Kunst. Aber ich durfte ja früh schon klassische Musik machen und seitdem war Kunst mein Ausbruch aus der Realität. Die Realität war es z.B., der einzigen vietnamesischen Familie in der Stadt anzugehören und der einzige vietnamesische Junge in der Schule zu sein. Da waren viele Fragezeichen. In meiner Kunst konnte ich später Erlebtes aufarbeiten.

**LW: Es ist bekannt, dass der hohe Anpassungsdruck in der deutsch-vietnamesischen Gemeinschaft auch aus Angst vor Rassismus entstand. Haben deine Eltern Erfahrungen damit machen müssen? Und du selbst?**

MDP: Klar, allein die Vertragsarbeit<sup>1</sup> war – strukturell gesehen – ein rassistisches System. Indirekt habe ich diese Erfahrungen vererbt bekommen; das Bedürfnis nach Sicherheit, ein Misstrauen gegenüber der Öffentlichkeit ... Ich bekomme es nicht mehr körperlich ab wie meine Eltern früher, aber ich merke, dass es mich beeinträchtigt auf meinem Weg. Heutzutage muss ich mit Rassismus aber nicht mehr alleine umgehen, sondern kann diese Erfahrungen kollektiv teilen und benennen, was ich früher nicht konnte.

**LW: Welche Erfahrungen von Inklusion oder Exklusion hast du im Kunstbetrieb gemacht?**

MDP: In den letzten drei oder vier Jahren habe ich ziemlich viel Zuspruch bekommen und sehr viele Freiheiten und oft eine Bühne für meine Lebensrealität und meine Kunst erhalten. Trotzdem muss man immer abwägen; ist das wirklich ernst gemeint oder bin ich ein Mittel, um das Image einer Institution aufzupolieren. Ich rede von ‚Tokenismus‘; das bedeutet, ich werde missbraucht, um zu einem diversitätsfreundlichen Image beizutragen. Oftmals merkt man erst im Laufe der Zeit, ob eine Institution es wirklich ernst meint und nachhaltig etwas ändern will; am Umgang oder auch schon an der Bezahlung. Wenn es heißt, ‚Wir laden dich ein. Wir haben leider kein Budget, aber es ist doch für deine Sichtbarkeit‘, dann denke ich, das ist doch keine Zusammenarbeit auf Augenhöhe, dadurch ändern sich die Strukturen nicht.

**LW: Du sprichst heute oft aus politischer Perspektive. Das war nicht immer so. Wie kam es dazu?**

MDP: Früher ging es mir um mich, meine Selbstakzeptanz, heute betrifft meine Kunst auch andere und auch das macht sie politisch. In den Anfängen habe ich mich mit meiner Sexualität auseinandergesetzt, weil es akut war – großgeworden in einem heteronormativen Umfeld. Aber selbst, nachdem ich von zuhause ausgezogen war; in der Schwulen- und queeren Community ging es wieder um eine Form von Männlichkeit, die ich nicht performen konnte, wie erwartet. Ich habe da viele schlechte Erfahrungen gemacht, weil mein Aussehen rassistisch kommentiert wurde. Daher habe ich versucht, viel über Queerness zu erfahren. Ich fragte z.B. Professor:innen an meiner Universität in Karlsruhe, die empfahlen mir Literatur – meist von weißen, heterosexuellen Männern geschrieben. Auch die hat meine Fragen nicht beantwortet. Also habe ich angefangen mich selber zu befragen. Die Installation „C.C. – Don't Kiss Me“ zeigt diese Auseinandersetzung und war wichtig für mich. Sie ist eine Referenz an Claude Cahun, die bereits in den 1920er Jahren in sich selbst nach einem dritten Gender forschte. Daher hat sie ihre Fotografie so betitelt: „I am in training ... don't kiss me“<sup>2</sup>.

2018 gab es einen Wandel, weil ich mich dann mit meinen vietnamesischen Wurzeln beschäftigte. Ich hatte das Thema lange ausgeblendet. Es ist mit Angst verbunden, weil man erkennen könnte, dass man Fehler gemacht hat, internalisierte Rassismen reproduziert hat und solche Dinge. Wenn man das aufarbeitet, kommen

Schuldgefühle auf. Dazu war ich erst bereit, als ich mich in Berlin fest niedergelassen hatte und mich wieder in einer deutsch-asiatischen Gemeinschaft bewegte. Hier hatte ich dann das Umfeld, diese Fragen zu erforschen, und auch das Empowerment, rassistische Erfahrungen so zu benennen und nicht mehr einfach hinnehmen zu müssen. Meine Kunst half mir dabei, in die Vergangenheit zurückzugehen, einen Weg zu meinen Wurzeln, zur vietnamesischen Sprache und Kultur und auch zu meinen Eltern zu bereiten. Ich habe heute ein größeres Bewusstsein für die Zeit und die Umstände, unter denen sie leben und meine Geschwister und mich durchbringen mussten. Dadurch habe ich heute viel mehr Verständnis für sie und danke ihnen. Ich bringe also etwas aus meinem Leben in meine Kunst, meine Kunst gibt mir aber vieles zurück.

**LW: Was macht dich heute als queeren Künstler aus?**

MDP: Ich frage mich, ob das die richtige Wortwahl ist. Von Nuray [Anm. v. LW: Nuray Demir, Künstlerin und Kuratorin]<sup>3</sup> habe ich gelernt; Queerness hat weniger mit der Person zu tun, als mehr mit einer Handlung. Queerness sei immer eine Praxis. In Kurzbiografien habe ich meinem Namen früher Beschreibungen wie ‚deutsch-vietnamesisch‘, ‚queer‘ oder ‚interdisziplinär‘ vorangestellt. Ich lasse diese heute weg. Ich möchte, dass meine Kunst für sich selbst stehen kann. Früher habe ich diese Selbstbeschreibungen gebraucht, um mich verorten zu können – sobald eine Handlungsweise einen Namen bekommt, wird sie dir auch bewusster. Aber heute bin ich froh, dass ich einfach nur ‚Künstler‘ bin und dass meine Arbeit für mich spricht.

**LW: Welche Themen und Gedanken beschäftigen dich gerade?**

MDP: Das Verständnis von Kollektivität beschäftigt mich. Meine Erwartungen an Communities, die sich als divers oder queer verstehen, haben sich verändert. Nur weil man eine Gemeinsamkeit hat, heißt das nicht, dass alles perfekt ist. Kollektivität ist viel Arbeit; man muss aufeinander zugehen, ausloten. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass ich in gewissen Kreisen enttäuscht wurde, dabei hatte ich mir gewünscht, in einer Community zu arbeiten, in der die Dinge besser laufen.

Ein weiterer Aspekt ist, dass ich mir bewusst werde, dass es nicht nur um mich geht, sondern ich der Community gegenüber Verantwortung habe, letztlich aber nur für mich selbst sprechen kann. In „Home Away From Home“<sup>4</sup> sind wir sechs Performer:innen – nur sechs Geschichten aus Tausenden, Millionen. [Anm. v. LW: Dokumentartheater mit vietnamesischen Arbeitsmigrant:innen in Deutschland und Taiwan]. Ich bin kein Sprachrohr, denn als solches nehme ich anderen die Möglichkeit zu sprechen. Das wäre klassisches Gatekeeping. Das habe ich oft erfahren und ich will selbst nicht in diese Position geraten.

Außerdem habe ich gelernt; auf bestimmte Fragen kann ich keine Antworten erwarten. Etwa um die Gesundheit von Betroffenen zu gewährleisten. In der Künstlerischen Forschung werden Leute interviewt oder es wird Method Acting betrieben ... Das kann gut laufen, aber auch schlimm werden, das ist abhängig von der Person, die das anleitet. Besonders schlimm ist es, wenn Leute Arbeiten über Menschen machen, nur weil es gerade Trend ist. Für die Arbeit in Leipzig z. B. habe ich keine

1 Phams Eltern kamen Anfang der 1980er Jahre als Vertragsarbeiter:innen aus dem sowjetischen ‚Bruderland‘ Vietnam in die DDR. Wohnen, Arbeiten und sozialer Umgang waren streng geregelt. [Anm. v. LW]  
2 Claude Cahun (Künstlerin): „I am in training ... don't kiss me“ [Fotografie]. *Jersey Heritage Collections*, St Helier 1927.  
3 Pham performte mit Nuray Demir in: dies. (Regie/Choreografie): „Semiotiken der Drecksarbeit“ [Performance/Tanz]. Berlin, Frankfurt a.M. und Zürich 2022.  
4 Fang Yun Lo (Regie): „Home Away From Home“ [Dokumentartheater]. Dresden u. a. 2021.

Interviews geführt. [Anm. v. LW: Künstlerische Installation<sup>5</sup>, die der zwangsabgetriebenen Kinder vietnamesischer Vertragsarbeiter:innen in der DDR gedenkt.] Ich habe mit meinen Eltern zwar über das Thema gesprochen, aber nie nachgebohrt, um sie nicht zu retraumatisieren. Ich habe mir andere Quellen gesucht. Ich lade meine Eltern und Betroffene dazu ein. Ich sage zu ihnen: „Ich weiß, was passiert ist und es tut mir leid“. Ich erwarte nichts von ihnen, aber von der Mehrheitsgesellschaft erwarte ich etwas – eine wichtige Erkenntnis der letzten Jahre. Ich möchte, dass das, was passiert ist, in der deutsch-deutschen Geschichte mit aufgearbeitet wird und dass darüber gesprochen wird.

**LW: Was glaubst du, könnte in Zukunft für dich kommen?**

MDP: Natürlich gibt es immer Wünsche oder Vorstellungen, aber ich weiß nicht, wie, wann oder wo ich sie realisieren kann. Aber solange ich weiß, dass es in die richtige Richtung geht, ist alles gut.

**LW: Welche ist denn die richtige Richtung?**

MDP: Einfach ein gutes Gefühl.

**Minh Duc Pham**

1991 in Schlema geboren, ist bildender und darstellender Künstler. Er absolvierte 2019 ein Diplomstudium in Ausstellungsgestaltung und Szenografie an der *Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe* und studierte als Gast Performance sowie Designtheorie an der *Universität der Künste Berlin*. In seinen Installationen und Performances beschäftigt sich Pham mit dem Thema Identität im Spannungsfeld von Gender, Race und Klasse. Pham lebt in Berlin. [www.minhducpham.com](http://www.minhducpham.com)

**Luise Wolf**

1989 in Rodewisch geboren, lebt und arbeitet in Berlin als freischaffende Kulturjournalistin, Forscherin und Autorin. Ihre Themenfelder sind populäre Musik, zeitgenössische Kunst und Medienkultur. Sie studierte Populäre Musik und Medien an der *Universität Paderborn*, Scandinavian Studies – Cultural and Aesthetic Perspectives an der *University of Gothenburg* in Schweden sowie Kulturwissenschaft an der *Humboldt-Universität zu Berlin*. [www.luisewolf.de](http://www.luisewolf.de)

.....  
5 Minh Duc Pham (Künstler): „12 Percent – Giở án đến rồi!“ [Installation]. Ausst. „Re-Connect. Kunst und Kampf im Bruderland“, kuratiert von Sithara Weeratinga und Marcus Andrew Hurrting, *Museum der bildenden Künste*, Leipzig 2023.

# „Wir haben grad in den Höllenschlund geguckt“ – Leben als Künstlerin mit *CindyCat* Sophie Lindner

Ich habe bildende Kunst studiert, seit sechs Jahren bin ich Freiberuflerin. Zwei Jahre davon sind Corona-Jahre. Ich habe keine weiteren Ausbildungen begonnen oder abgeschlossen, hinzu kommt eine Mutterschaft. An diesem Text zu Lebensrealitäten von Künstler:innen, vornehmlich von weiblich gelesenen Personen, schreibe ich seit Wochen – in tagtäglichen Gesprächen mit mir selbst. Es vergeht kaum ein Tag ohne Fragen, ohne Schleifen: Wie will und kann ich als Künstlerin (über)leben? Welche privaten Lebensentwürfe stricke, verstricke ich mit meinem Beruf als Künstlerin? Allzuoft ist eine Bewerbung, ob für ein Stipendium, eine Ausstellung oder eine Residenz nicht kompatibel mit meiner Lohnarbeit, meiner Elternschaft, meinen Beziehungen, meiner Gesundheit. Welchen (lebenswirklichen) Preis hat eine hoch dotierte Residenz? Dein Alltag ist zerschossen, deine Pflanzen sterben, du hast deinen Sportkurs nicht, die Therapiestunden fallen weg, dein Kind ist sowieso raus. „Und Beziehungen enden auch, wenn man zu lange weg ist“, sagt Lila Diamant von *CindyCat*. Für eine möglicherweise repräsentativere Vita zahlen wir mit potentiell unangenehmen Einsamkeitserfahrungen, lohnt sich das? Festanstellung mit Sozialversicherung, gutem Gehalt und Teamarbeit sind gesundheitsfördernde Faktoren, die Mensch meist nur außerhalb der Kunst findet. Was treffe ich perspektivisch, strategisch für Entscheidungen in diesem Kunstbetrieb? Wo könnte man enden, wohin könnte man wollen? Schleife. Tagtäglich. Im Jahr 2020, als Corona die (schein)heilige Welt begraben hat, schließe ich mich dem Kollektiv *CindyCat* an. Einmal im Monat checke ich in eine Kontinuität gegenseitiger Zeug:innen-schaft prekärer Lebensverhältnisse ein; wir beraten uns, wir beratschlagen Situation XY und entwickeln (hoffentlich) politisch wirksame Strategien.



*CindyCat* sind gewerkschaftlich (selbst)organisierte Künstler:innen und Kulturarbeiter:innen. Wir machen Kulturarbeit, die politisch engagiert, am Prozess orientiert und langfristig angelegt ist. Wir klinken uns, wenn nötig, in bereits bestehende gewerkschaftliche Strukturen ein. Wir formulieren das NEIN zu Angebot, Anfrage, Bewerbung XY, wenn die Arbeitsbedingungen oder die nötige Bezahlung nicht erfüllt sind. Im Alleingang war das schwer bis unmöglich, mit *CindyCat* entstand – ein Raum für Wertschätzung gegenüber der eigenen Leistung. Wir rückerinnern uns: Mach ich's umsonst? Persönliche Standards setzen, die Leitlinien für Ausstellungsvergütung und künstlerische Leistungen einfordern; diese Kräfte bringen wir Künstler:innen als prekär Beschäftigte vor allem in Kollektiven auf. Kollektive helfen uns Machtkritik am Kunstbetrieb einzuüben, zu verstehen wie Prekarität entsteht. Mit *CindyCat* kam die Idee einer freiwilligen Selbstverpflichtung auf, angelehnt an die „art-but-fair Selbstverpflichtung“. Darin kommen die eigene moralische Haltung in der beruflichen Tätigkeit und ökonomische Leitlinien zusammen. Es geht um nicht weniger als sich der Eigenverantwortlichkeit, der eigenen Potentialität, Machtstrukturen im Kunstbetrieb zu reproduzieren, bewusst zu werden und Ziele zu verabreden. Zum Beispiel gegen Ausbeutung, Mobbing und Willkür vorzugehen als auch Fürsorglichkeit, Transparenz und Loyalität zu fördern. *CindyCat* arbeitet immer noch an ihrer Version der Selbstverpflichtung – in grundlegenden Punkten sind wir uns einig, aber die mitunter ökonomischen Konsequenzen, welche sich aus der praktischen Einhaltung ergeben, schwanken enorm. Denn die Frage ist existenziell: Kann ich mir leisten, NEIN zu sagen, wie oft? Auch wenn wir uns gegen das Prinzip der sogenannten ‚Künstler:innen-Karriere‘ solidarisieren, ist sie dennoch in unseren Biographien wirksam. Genauso Erbschaften, soziale oder finanzielle Supportnetzwerke, auf die Künstler:innen im Notfall zählen können.

Ich finde mich oft in der Falle der ‚Hope Labour‘ wieder – der Begriff bezeichnet Arbeit, die nicht vergütet wird, bei der aber die Hoffnung mitschwingt, dass sie sich eventuell in Zukunft in angemessen bezahlte Arbeit umwandelt. Künstlerisches Arbeiten ist vorrangig ‚Hope Labour‘ und die muss ich quer- oder vorfinanzieren. Selten funktioniert das über Projektförderungen oder Stipendien, meist sind es zeitlich begrenzte, wechselnde Lohnarbeitsverhältnisse. Das kann eine versicherungspflichtige Festanstellung für ein Jahr sein, mit der Aussicht auf Arbeitslosengeld I. Oder nebenberuflich ein Tätigsein auf Honorarbasis in verwandten Bereichen wie der kulturellen und künstlerischen Bildung. Oder es sind Midi-Jobs neben der künstlerischen Freiberuflichkeit. Oder einzelne, gut bezahlte Aufträge. Oder zeitweise der Bezug von Bürgergeld. Oder Künstler:in XY macht (fast) alles gleichzeitig, denn das ist die Realität, auch von *CindyCat*. Von Januar bis März Stipendium, nebenher auf Honorarbasis nebenberuflich arbeiten, von April bis August Midi-Job und von Resten aus dem Sparstrumpf leben. Keine weiteren Projektförderungen oder Stipendien in Sicht, aber dafür eine Festanstellung, die zeitlich enorm einengt – was tun? Wie passt das zu Projekt XY, welches mir am Herzen liegt (mit tollen Kolleg:innen!), wo ich aber schlecht bis gar nicht bezahlt werde? In meinem E-Mail-Postfach liegen diverse Newsletter mit Ausschreibungen, es besteht die Aussicht fündig zu werden. Mich dort durchzuklicken dauert sicher 2 Stunden. Für Franz Lavendel ist es okay, länger als 2 Stunden an einer Bewerbung zu sitzen. Für Lila Diamant dürfen es nicht mehr als 1,5 Stunden sein, alles darüber ‚lohnt‘ sich nicht. Bei mir darf es länger brauchen, denn ich brauche einfach länger. Auch ich habe meine Ansprüche an eine Bewerbung für ein Stipendium, für eine Ausstellung,

eine Residenz runtergeschraubt und recycle alte Ideen. Sich verbiegen, sich an Themen und Rahmenbedingungen anpassen, wo die eigene Arbeit nicht wächst, kostet viel Zeit und hat wenig Aussicht auf Erfolg. Der Bauch spricht, wenn es nicht passt. *CindyCat* teilt diese Erfahrung, aber auch die vielen Lehr- bzw. Leerjahre in denen wir nicht den Mut hatten, Bewerbungsmarathons zu unterlassen. Bewerbungen für Ausschreibungen, das ist auch ‚Hope Labour‘, unbezahlte Arbeit und auch die muss finanziert sein. Beschreibungen zum Beruf Künstler:in nennen das ‚Investive Arbeit‘. Die muss ich eigentlich in meine Honorar- und Stundensätze künstlerischer Leistungen einpreisen um ‚Investive Arbeit‘ finanzieren zu können. Schleife. Passt mein CV überhaupt zu der Ausschreibung? Jeder Gedanke zu viel ist ein Verlustgeschäft. Gedanken häufen sich schnell. Reflexion, Beobachten von ‚wer schon hat, dem wird gegeben‘. Wie schütze ich mich in dieser Lebensrealität, in diesem Lebensentwurf? Wie erhalte ich meine Gesundheit, kann sie sogar fördern? Wie erhalte ich mir Herzensthemen meiner künstlerischen Arbeit? Gesundheit, Vorsorge, Kranksein. Seit einem Jahr tauscht sich *CindyCat* darüber aus. Burnout, Depression, chronische Erkrankungen oder eben einfach Grippe haben, ein Bein brechen – es betrifft uns, aber die Ressourcen für Genesung sind in einer Künstler:innen-existenz nicht per se vorhanden. Damit meine ich vor allem Zeit, Geld und die Gelassenheit, dass ‚Fehlen‘ nicht gleich Verlust ist. „Ich habe Bauchschmerzen, wenn ich daran denke ... ich habe eine chronische Erkrankung und eigentlich müsste ich besser oder überhaupt vorsorgen“ sagt Marie Mailand. Wenn ich eine Erkältung habe und mich nicht traue, NICHT zu arbeiten, weil danach der Berg doppelt so hoch ist. Alles ist zeitlich auf Maß geschneidert, weil sich Projekte, Ausstellungen und Lohnarbeiten überschneiden. Als *CindyCat* sprechen wir über Pausen als Vorsorge, was brauche ich dafür? Wir sprechen über Arbeitsausfall und Versicherungen, was lohnt sich? Was bisher entstand, sind Mikrostrategien für den individuellen Gebrauch und Strategien kollektiver Selbstermächtigung: Monate im Voraus ‚freie Tage‘ im Terminkalender festlegen, sich das bitter nötige ‚Ja, du brauchst Erholung und darfst das!‘ voneinander abholen, ein kollektiver Sparstrumpf oder ein ‚Health-Care-Test‘ mit Fragen für den Hausgebrauch, um sich einfach mal bestätigen zu lassen, dass eine Pause nötig ist. Vorsorge ist aber auch „andere Arbeiten zu machen, die nicht Kunst sind und die ich gut finde, das schützt mich“, so Alen Amber. Oder die eigenen Themen immer noch geil finden, auch wenn XYZ das nicht ausstellen wollte. Oder politisch aktiv sein, weil ich darin letztlich die Rahmenbedingungen für meine künstlerische Arbeit mit definiere. Oder sensible Arbeiten, die nicht in eine Galerie passen, trotzdem zeigen, nämlich in meinem Wohnzimmer oder bei Freund:in XY.

Ich bin immer noch ein Soloteilchen, aber einmal im Monat treffe ich mich mit anderen Soloteilchen und wir setzen der Schnelllebigkeit, der Prekarität, der Einsamkeit, dem ‚Gatekeeping‘ etwas entgegen: Zuhören, Miteinander denken, Füreinander sprechen, Widerstand formulieren. ‚Check-in‘, es gibt Wege als Künstler:in zu (über)leben.

**Sophie Lindner**

2011–2017 Studium Bildende Kunst, Fachklasse  
Prof. Ulrike Grossarth, *Hochschule für Bildende  
Künste Dresden*, seit 2020 Teil des Kollektivs  
*CindyCat*, freie Gewerkschaft von Kulturarbeit-  
ter:innen ([www.cindycat.net](http://www.cindycat.net)).



# „Lebensrealitäten“ bildender Künstlerinnen und Künstler im hohen Alter

Jan Korte (Mitglied des Deutschen  
Bundestages)

In der Münchner *Pinakothek* hängt das Genrebild „Armer Kunsthändler“ (auch „Armer Maler“) von José Antolínez (1635–1675). Es zeigt ein bescheidenes Atelier, in dem zwei Männer – ein Kunsthändler und hinter ihm vermutlich der Maler – lebensgroß dargestellt sind. Die Kleidung des Verkäufers ist zerrissen und ausgefranst. Verschiedene Zeichnungen sind an die Wand gepinnt, eine Leinwand lehnt daran und Farbpaletten hängen an Nägeln. Sie zeugen von den verschiedenen Arbeits- und Entstehungsprozessen eines Bildes – beginnend mit der Zeichnung und damit der Idee. Antolínez bezieht sich in Motiv und Bildaufbau auf Diego Velázquez’ „Las Meninas“ und beklagt die wirtschaftliche Situation vieler Maler in Spanien, während einige wenige, wie hier der Hofmaler Diego Velázquez, sowohl ideell als auch ökonomisch höchste Anerkennung genießen.

Rund 350 Jahre nach der Entstehung des Gemäldes und nach einer Reihe von Revolutionen und anderen historischen Ereignissen ist viel geschehen. Auch wenn der Beruf des Kunsthändlers heute weniger prekär ist als in Madrid 1670, so hat sich doch nicht geändert, dass künstlerisches Schaffen mit einem hohen kulturellen und symbolischen Kapital verbunden ist, während das ökonomische Kapital vergleichsweise gering ausfällt. Bildende Künstler:innen sowie freischaffende Kultur-

arbeiter:innen stehen für selbstbestimmtes, kreatives Arbeiten und individuelle Selbstentfaltung. Sie gehören sicherlich zu den gesellschaftlichen Gruppen, die trotz ihres hohen Bildungsniveaus und Ansehens in der Gesellschaft zu den Erwerbsgruppen gehören, die mit dem niedrigsten Einkommen verdienen.

Die Einkommenssituation vieler Kunstschaffender ist nach wie vor schwierig. Eine finanzielle Vorsorge für das Alter ist für viele kaum möglich. Zwar gibt es mit der *Künstlersozialkasse (KSK)* eine Institution für die Altersabsicherung von selbständigen Künstler:innen, denn die *KSK* übernimmt 50 Prozent der Beiträge zur gesetzlichen Rentenversicherung. Dennoch haben viele Soloselbstständige in Kunst und Kultur zu geringen Einkünften und Rücklagen, um aus eigener Kraft Altersarmut vorzubeugen.

Betrachten wir Altersarmut gesamtgesellschaftlich, so lag die Armutsgefährdungsquote der über 65-Jährigen in Deutschland im Jahr 2021 mit 28,1 Prozent über dem *EU*-Durchschnitt. Dass fast jede:r Dritte von Altersarmut bedroht ist, ist unserer reichen Gesellschaft nicht würdig. Um Rentner:innen im (Un-)Ruhestand zu unterstützen, die lange Zeit in Berufen mit geringem Einkommen tätig waren, wurde zum 1. Januar 2021 die Grundrente, auch bekannt als Grundrentenzuschlag, eingeführt. Bei der

Grundrente haben wir es allerdings mit einem Etikettenschwindel zu tun, eigentlich müsste sie ‚Rente nach Mindestentgeltpunkten‘ heißen. Denn diese Unterstützung wird nur als zusätzliche Zahlung zur regulären Rente gewährt, sofern die erforderlichen Voraussetzungen erfüllt sind und die Anzahl der ‚Mindestentgeltpunkte‘ stimmt. Was bedeutet das? Ein Anspruch auf den Grundrentenzuschlag besteht, wenn mindestens 33 Jahre sogenannte Grundrentenzeiten oder die erforderlichen Grundrentenbewertungszeiten nachgewiesen werden können.

Die Berechnung des Grundrentenzuschlags klingt nicht nur für Laien kompliziert: Es werden nur Monate berücksichtigt, in denen ein Verdienst erzielt wurde, der mindestens 0,0250 Entgeltpunkten entspricht. Dies entspricht Beiträgen von mindestens 30 Prozent des jeweils aktuellen Durchschnittsverdienstes aller Beitragszahlenden. Die Zeiten, in denen diese Anforderungen erfüllt wurden, werden zusammengerechnet und dürfen insgesamt einen bestimmten Höchstwert nicht überschreiten, um Anspruch auf den Grundrentenzuschlag zu haben. Bei 35 Jahren Grundrentenzeiten liegt dieser Höchstwert bei 80 Prozent des Durchschnittseinkommens. Bei weniger als 35 Jahren Grundrentenzeiten verringert sich dieser Höchstwert staffelweise. Wenn der Höchstwert überschritten wird, besteht kein Anspruch auf den Grundrentenzuschlag. Das kommt aber eher selten vor. Stattdessen stehen Kunst- und Kulturschaffende oft vor einem erheblichen Problem in Bezug auf die Untergrenze der Grundrentenbewertungszeiten. Dies liegt daran, dass viele von ihnen monatlich nicht in der Lage sind, die erforderlichen 30 Prozent des Durchschnittseinkommens zu verdienen. Wie viele KSK-Versicherte einen Grundrentenzuschlag erhalten, ist der Bundesregierung nicht bekannt, wie es die Antwort der Bundesregierung auf unsere Kleine Anfrage „Grundrente für Kunst- und Kulturschaffende“ (BT-Drs. 20/6602) zeigt. Aufgrund der monatlichen Betrachtungsweise kann es passieren, dass sie zwar über das Jahr hinweg gesehen insgesamt mehr als 30 Prozent des Durchschnittseinkommens erzielen, jedoch dieses Einkommen lediglich auf wenige Monate verteilt ist. Wenn sie in den übrigen Monaten diese Schwelle nicht erreichen, werden diese Monate bei der Berechnung eines potentiellen Grundrentenzuschlags nicht berücksichtigt. Im Jahr 2021 entsprach das erforderliche Mindesteinkommen pro Monat 1.039 Euro, was einem Jahresgehalt von 12.463 Euro entspricht.

Zum 1. Januar 2021 betrug das durchschnittliche Einkommen der in der *Künstlersozialkasse* (KSK) versicherten Personen auf Bundesebene insgesamt 16.737 Euro pro Jahr. Für Männer lag dieses Durchschnittseinkommen bei 18.887 Euro, während Frauen nur 15.427 Euro verdienten. Viele der KSK-Versicherten erzielten jedoch weit niedrigere Einkommen. Ein drastisches Beispiel hierfür ist der Bereich der bildenden Kunst, in dem im Jahr 2019 ganze 36 Prozent der Erwerbstätigen monatlich weniger als 1.100 Euro netto verdienten. Zusätzlich verstärken geschlechtsspezifische Unterschiede diese Einkommensungleichheit, da Frauen in den untersten Gehaltsklassen mit 60 Prozent überrepräsentiert sind, während der Gesamtanteil der Frauen in der bildenden Kunst lediglich 53 Prozent beträgt.

Kurzum: Das geringe Einkommen hat zur Konsequenz, dass die Altersrenten niedrig ausfallen. Des Weiteren verfügen viele Kulturschaffende aufgrund der spezifischen Strukturen im Kulturbereich nicht über kontinuierliche Erwerbsbiografien, was sich ebenfalls negativ auf ihre Renten auswirkt.

Die Bundesregierung hat derzeit jedoch keine Pläne, um die Grundrentenbewertungszeiten auf die Lebens- und Arbeitssituation von bildenden Künstler:innen anzupassen. Insgesamt ist zu resümieren, dass sich die Grundrente als hochbürokratischer Papiertiger entpuppt. Für einen Ruhestand in Würde und für soziale Teilhabe im Alter für jede:n brauchen wir dringend einen Mindeststandard in der gesetzlichen Rente. Deshalb will *DIE LINKE* eine steuerfinanzierte, einkommens- und vermögensgeprüfte Solidarische Mindestrente von 1.200 Euro netto einführen. Wenn nicht ein grundlegender Kurswechsel in der Rentenpolitik vorgenommen wird, werden in Zukunft selbst Durchschnittsverdienende nur noch schwierig eine ausreichende Rente erhalten.

Grundsätzlich sind Alterseinkommen ein Spiegelbild des Erwerbslebens. Daher führt nur eine fair bezahlte Arbeit, sei es als abhängig Beschäftigte:r, Freiberufler:in oder Selbstständige:r, dauerhaft aus der Armutsfalle. Für bildende Künstler:innen müssen deshalb die Voraussetzungen für die Zahlung einer angemessenen Ausstattungsvergütung verbessert werden. Dieser Anspruch muss auch im Urheberrecht verankert werden. Die Bundesregierung hat in ihrem Koalitionsvertrag festgelegt: „Zur besseren sozialen Sicherung freischaffender Künstlerinnen, Künstler und Kreativer werden wir Mindesthonorierungen in Förderrichtlinien des Bundes aufnehmen“. Passiert ist allerdings in den letzten 2,5 Jahren nichts. Dabei könnte der Bund mit der Verankerung von Honoraruntergrenzen in den Förderrichtlinien des Bundes und der Zahlung von angemessenen Mindesthonoraren in vom Bund geförderten Einrichtungen und Projekten Vorbild für Länder und Kommunen sein, in denen es bislang keine verbindlichen Honoraruntergrenzen gibt. Nur durch eine faire Honorierung freier und selbstständiger Kulturarbeiter können Kulturschaffende resilienter und selbstbewusster arbeiten und auch im Krankheitsfall und im Alter ausreichend abgesichert sein.

Schließlich braucht auch die KSK einen Neustart, um ihre Aufgaben in Zukunft erfüllen zu können. Unsere zentrale Forderung bezieht sich hier auf die hybride Erwerbsrealität vieler Kulturschaffender: Demnach sollen Künstler:innen und Publizist:innen auch dann über die KSK versichert sein, wenn sie weitere Einkünfte haben, solange die künstlerische Tätigkeit überwiegt. Dies muss unabhängig davon gelten, ob die zusätzlichen Einkünfte als Selbstständige:r oder als Arbeitnehmer:in generiert werden. Last but not least braucht es zudem mehr bezahlbare und altersgerechte Wohnateliers bzw. Ateliers, da die meisten Künstler:innen wegen ihres beruflichen Selbstverständnisses weit über das Rentenalter hinaus aktiv sind. Dies müssen Kommunen und Länder bei der Planung von Quartieren berücksichtigen.

Es gibt also jede Menge zu tun, um die Lage bildender Künstlerinnen und Künstler im hohen Alter zu verbessern.

**Jan Korte**  
Erster Parlamentarischer Geschäftsführer der  
Fraktion *DIE LINKE* im Bundestag.



# Beruf Künstler

## Gernot Bubenik

1966, Wohnung Claudiusstr. Berlin Tiergarten. 1 1/2 Zimmer, Küche, Toilette, Arbeitsraum in der unbenutzten Waschküche unterm Dach. Das halbe Zimmer war Kinderzimmer damals für Sohn Wolf, 2 Jahre alt. Tochter Eve war schon unterwegs. Wir waren Familie. Das große Zimmer, ca. 40 qm, war zur Hälfte Wohnraum meiner Frau Erika und zur anderen Hälfte Atelier. Dort produzierte ich bis 1967 die Bilder für die ersten Ausstellungen in westdeutschen Galerien. Ein selbstgebauter Siebdrucktisch war in der Küche aufgestellt. Die bedruckten Papiere wurden auf Wäscheleinen darüber und über dem Herd aufgehängt und auch im Wohn- und Atelierraum auf den Fußboden abgelegt. Die erste bestellte Auflage vom „Embryo der Schmetterlingsmaschine“ hatte 100 Exemplare. Grundierungsarbeiten für Leinwände, Faserplatten und später auch die Aluminiumtafeln machte ich in der Waschküche unterm Dach. Das Grundieren mit Heißluftsprühpistole und Nitrolack ging etwa so: Ich hielt die Luft an, während ich eine Farbschicht sprühte, rannte dann aufs Treppenhaus um Luft zu schnappen und begann mit der zweiten Farbschicht, wenn sich der Farbnebel in der Waschküche gelegt hatte. Dabei trug ich zur Sicherheit eine Atemschutzmaske, um so wenig wie möglich giftige Lösungsmitteldämpfe einzuatmen. Die Entlüftung des kleinen Raumes war nur über das Dachlukenfenster möglich. Die Luft kam vom Treppenhaus und zog zur Dachluke hinaus.

1967 fand ich in Berlin Kreuzberg eine seit Kriegsende leerstehende Fabrik-  
etage und unterschrieb am 15.08.1967 den bis heute gültigen Mietvertrag. Ich  
hatte einen 224 qm großen, nicht beheizbaren Gewerberaum gemietet und  
zahlte damals 268,80 DM Monatsmiete dafür. Gemietet wurde die leere Etage  
ohne Raumaufteilung mit Betonestrichboden, Wasser- und Gasanschluss  
sowie einer Toilette. Noch im selben Jahr ließ ich eine Gasetagenheizung ein-  
bauen, sodass ich die Räume im Winter 67 bereits nutzen konnte. Es bedurfte  
ein Jahr, bis die Etage auch bewohnbar war, denn ich war der erste Mieter  
nach dem 2. Weltkrieg: Da musste viel repariert werden, wie z.B. die Wände,  
die Fenster und die Stromleitungen, und vieles erst eingebaut werden, wie der  
Fußboden und einige Wände in Leichtbauweise zur Raumaufteilung, Installa-  
tion eines Nassraumes mit Badewanne, die Kochnische und der Schlafräum.  
1967 und 1968 stand die Nutzung als Arbeitsraum zur Bilderproduktion im Vor-  
dergrund. Den Begriff „Wohnatelier“ habe ich Ende der 60er Jahre bewusst  
eingeführt, Ideengebung durch Marie Luise Könneker, Mutter meiner Kinder  
Kea und Till, um dem Bemühen um juristische Absicherung der Einheit von  
Leben und Arbeit ein Wort und eine Philosophie zu geben. Es ging mir um  
die Legalisierung einer Lebensweise, die Arbeit und Wohnen, rationales und  
unbewusstes Handeln an einem ‚place of residence‘ vereint.

Die polizeiliche Anmeldung im Kreuzberger Loft als meinem Wohnsitz im  
Jahr 1973 war für mich ein erster Schritt heraus aus der alten Konstruktion der  
Unvereinbarkeit, ja Gegensätzlichkeit von Kunst und Leben. Der Schritt führte in  
ungesichertes Gebiet. Ich lernte meine Lebensgefährtin Kalliopi Stathakou im  
Jahr 1997 kennen, und 2001 zog sie mit mir in mein Wohnatelier ein. Erst die durch  
Gerichtsbeschluss am 26.02.2002 erwirkte Anwendung des Wohnrechtes auf  
die an einen Gewerbemietvertrag gebundene Fabriketage brachte die Ein-  
beziehung des Lofts in die Wirksamkeit sozialer Regelungen. Die Existenz des  
Künstlers und die Orte, an dem diese sich entwickelt, waren immer Projektions-  
flächen für Fantasien und Wünsche. Im Atelier und im Leben des Künstlers  
wird all das vermutet, was der Mehrheit im alltäglichen Leben vorenthalten  
wird: Erst durch Neugierde, dann durch kommerziellen Zugriff wird ein Sozial-  
bezug hergestellt, der nicht mehr ignoriert werden kann. Diesen Sozialbezug zu  
erkennen und ihn zu akzeptieren, sind die ersten Schritte bei der Formulierung  
eines ‚gesellschaftlichen Auftrages‘. Der Hunger nach Subjektivität auf der einen  
und die Berufung, Subjektivität zu produzieren auf der anderen Seite, sind  
Kräfte, die eine Gesellschaft erst zu einem Ganzen machen, einem Ganzen,  
das durch Arbeitsteilung differenziert ist. So kann es sein, dass die Privat- und  
Intimsphäre für die meisten Menschen ein absolut geschützter Kernbereich  
privater Lebensgestaltung ist, für den Künstler aber ein Arbeitsgebiet werden  
kann. Wohnung und Atelier werden zum Environment, Lebenssituationen und  
Arbeitsprozesse werden zur Performance. Dieser Prozess einer Produktion  
von Subjektivität gehört wie jede künstlerische Tätigkeit zur Privat- und Intim-  
sphäre eines Menschen und genießt den Schutz durch das Persönlichkeitsrecht.

Im Moment leben wir die allgemein akzeptierte Übereinkunft, dass die  
Existenz des bildenden Künstlers auf der Grundlage der im Grundgesetz  
garantierten Freiheit der Kunst, nicht nur ein Beruf sondern eine ‚Berufung‘ ist,  
womit ein komplexerer Rahmen für die kreative Tätigkeit bzw. ‚Kulturarbeit‘ be-  
nannt ist, als es die Arbeit zur Sicherung des Existenzminimums auf der Basis  
der freien Marktwirtschaft ist. Eine Konsequenz, die ich aus solcher Übereinkunft  
ableitete, war, dass ich nicht nur ‚wohnte‘ und nicht nur ‚arbeitete‘ sondern dass  
ich auch Künstler sein durfte, wenn ich ‚wohnte‘ und auch wenn ich ‚arbeitete‘



dieses Wohnenvironment nicht zwangsläufig verlassen musste. In der täglichen Auseinandersetzung mit oft unvereinbar erscheinenden Ansprüchen war das aber nicht so einfach zu behaupten. Es war ein langsamer Lernprozess, der mein Leben und letztlich auch Form und Inhalt meiner Kunst veränderte.

\*\*\*

**Herr Bubenik, Sie waren ab 1967 in der Aktionsgruppe im Berufsverband bildender Künstler maßgeblich an der Gründung der *Künstlersozialkasse* beteiligt und auch in der Kunstvereinsaktionsgruppe kulturpolitisch aktiv. Sind die Rahmenbedingungen für die Arbeit bildender Künstler:innen heute besser abgesichert?\***

GB: Gesichert ist nichts. Immer handelt es sich bei kulturpolitisch Engagierten um Einzelpersonen, die mit ihren Erlebnissen in Auseinandersetzung mit Kollegen und Betroffenen sind und in Erfahrungsgruppen formulieren, was von allgemeinem Interesse ist. Die Geschichte der letzten Jahre zeigt, dass solche Prozesse gemeinsamer Diskussionen zum Stillstand kommen können. Es ergibt sich aber eine positive Bilanz, wenn Gruppen sich zu Gehör bringen können, was sich in der Gründung von Vereinen, Parteien, Aktionsgruppen niederschlägt und als Erfahrung für nachfolgende Generationen aufgehoben wird. Ideal wäre, wenn eine Geschichtsschreibung betreffend *BBK* und Kunstvereinen veranlasst werden könnte.

**Lassen sich künstlerisches und soziales Engagement vereinbaren?**

GB: Das ist ein Griff in eine heiße Diskussion. Die Geschichte der Berufsverbände zeigt, dass Personen, die eintreten wollen, sich auch entlang einer Jurierung nach vorformulierten Kriterien ausrichten können. Probleme entstehen, wenn diese Gruppierungen ihre Auffassungen in demokratischen Abstimmungen verallgemeinern wollen. Je näher sie dabei ihrem individuellen Gewissen folgen, so bemerkt man, wie sich ihre Artikulation in eine Demokratiedebatte auflöst, die gleichzeitig stattfindet mit der über die Freiheit der Kunst. Die eine wird der jeweils anderen übergestülpt. So können Spaltungerscheinungen entstehen. Immer wieder wäre von neuem abzuwägen, inwieweit der Demokratiebegriff flexibel ist. Bestimmend für die Gesamterscheinung ist ein nicht formulierbarer Rest von Erfahrungen, mit dem sich dann die Kollegen auseinandersetzen müssen, aber keine Indienstnahme der Kunst für gesellschaftliche Forderungen.

Über Kunst kann man auch lachen. Es kommt auf die Art des Kunstbegriffes an und es geht um eine Auseinandersetzung mit Kunst.

Über bildende Kunst zu reden ist immer ein Gespräch über individuelle Erlebnisse – als Gegenposition zu gesellschaftlichen Prozessen.

.....  
\*Fragen von Lydia Hempel (*LBK*), beantwortet von Gernot Bubenik und transkribiert von Dr. Marie-Luise Könniker, da Gernot Bubenik seit 10 Jahren an Parkinson leidet und zur Verfassung und Niederschrift von Texten Hilfestellung braucht.

## Was heißt es, sich in Künstlergruppierungen zusammenzuschließen und zu engagieren?

GB: Künstler könnten vorher überlegen, bevor sie Künstlergruppen beitreten. Als Beispiele für den Kunstbegriff im Wandel sind: Sepp Holzer (Ein Künstler! Was denn sonst!) und andere, wie Ben Wagin (1930–2021, Wandbild Lebensbaum) oder Friedensreich Hundertwasser (1928–2000). Leute, die durch nachfolgende Gruppierungen überlagert und mit der Demokratisierung des Kunstbegriffs verschüttet werden. Der Kunstbegriff wird damit neu formuliert – es stellt sich die Frage, ob allen Beteiligten das recht ist. Spitz formuliert: Sind sie für die Profitsteigerung des Kapitalmarktes dann noch geeignet? Zu begrüßen wäre die Tendenz, eine Hand offenzulassen für die Künstler, die auf der Bezahlung ihrer Arbeit bestehen und für diejenigen, die infolge ihrer Arbeit Interesse daran haben, wieviel Wert in Form von Geld dabei herauspringt.

### **Gernot Bubenik**

geboren 1942, lebt seit 1967 in seinem Wohnatelier in Berlin. 1961–1966 Studium der Malerei und Grafik in Stuttgart und Berlin. 1967 *Deutscher Kritikerpreis* und 1968 Preis der *Grafik-Biennale Tokio*. 1967 Gründung der „Aktionsgruppe im Berufsverband bildender Künstler“ und von 1968 bis 1973 2. Vorsitzender des *BBK*, maßgebliche Beteiligung an der Gründung der *Künstlersozialkasse*. 1968 Mitglied der Aktionsgruppe im *Kunstverein Berlin*, Gründungsmitglied der *NGbK*. Von 1971 bis 1973 Lehrauftrag für Malerei an der *Hochschule für Bildende Kunst Berlin*. Zwischen 1991 und 1995 Lehrauftrag für experimentellen Siebdruck an der *Hochschule für Bildende Kunst Berlin*. Von 1992 bis 2005 Realisierung des Kulturprojektes „Kunst und Ökologie“ in Kooperation mit dem *Kulturbüro Kreuzberg*. 2006 gewann das von Bubenik betreute Schulprojekt „Farbenzirkus“ beim Wettbewerb *KINDER ZUM OLYMP!* der *Kulturstiftung der Länder* den Preis in der Sparte Film und neue Medien an Grundschulen.

# Ausgewählte Projekte

Knapper Atelierraum und mangelnde Sichtbarkeit bestimmen die Gegenwart von bildenden Künstler:innen in der Kunst- und Kulturstadt Dresden, leider – und das ist längst eine unschöne Binsenweisheit. Denn bislang haben auch jahrelange Eingaben in die Politik nicht den Anstoß geliefert, Lösungen zu entwickeln. Dresden poliert die barocke Perle über Maßen, ohne die Kunstschatze der Gegenwart zu heben.

Statt weiterhin den Mangel zu beklagen, haben wir, der *Künstlerbund Dresden e.V.*, im vergangenen Jahr gehandelt und über das Förderprogramm „KulturErhalt“\* Mittel für ein äußerst komplexes Webseitenprojekt beantragt, das den Aspekt der Sichtbarkeit mit der Raumfrage koppelt.

Im inzwischen entwickelten Atelierverzeichnis, so lautet der Name der neuen Online-Plattform ([www.atelierverzeichnis.de](http://www.atelierverzeichnis.de)), sind jetzt Profilseiten von bildenden Künstler:innen und das Angebot einer Atelierraum-Vermittlung gemeinsam bereitgestellt. Es basiert auf folgenden Modulen:

- **Atelierverzeichnis: Wo sind die Ateliers bildender Kunst verortet?** Von einer Gesamtübersicht auf der Startseite geht es zu den Seiten der Künstler:innen. Es ist möglich, über eine integrierte Googlemaps-Karte gezielt in Dresdner Stadtteilen und auch außerhalb zu navigieren. Außerdem kann

nach Genres und Gattungen gefiltert werden.

- **Künstler:innenseite: Wer arbeitet woran?**

Hier stellen sich Ateliernutzer:innen persönlich vor. Ein starker Auftritt steht dabei auch in Verbindung mit einem starken Profilbild, das im Sinne eines Eye-Catchers wirkt. Wie in einem Kunstmagazin steht das im Splitscreen eröffnende Bild also stellvertretend für Inhalt, Stil und Persönlichkeit. Texte zu Vita, Ausstellungen und Statements ergänzen die Präsentation. Das Plus zum eigenen Webauftritt ist die größere Reichweite, die das Atelierverzeichnis bietet.

- **Atelierbörse: Wo sind freie Atelierräume zu finden, wer sucht gerade ein freies Atelier?**

Einem schwarzen Brett gleich können hier Gesuche und Gebote online aufgegeben werden. Suchende und Anbietende können schnell und unkompliziert miteinander in Kontakt treten.

- **offene ateliers: Wer öffnet bei dieser eintägigen Veranstaltung wo seine Türen?**

Wer im Atelierverzeichnis registriert ist, kann sich von jetzt an ganz unkompliziert für die jährliche „offene ateliers“ anmelden. Es muss im Profil nur ein Haken gesetzt werden und schon erscheinen

teilnahmewillige Künstler:innen auf der Seite [www.offene-ateliers-dresden.de](http://www.offene-ateliers-dresden.de). Dort werden neben den teilnehmenden Künstler:innen auch die Orte und die Veranstaltungen kommuniziert.

Insgesamt betrachtet erhalten Kunstinteressierte, Sammler:innen und Galerist:innen die Möglichkeit, direkt und unkompliziert Kontakte für Ankäufe, Kooperationen oder Ausstellungen zu schließen.

Die Hoffnung, dass 782 bildende Künstlerinnen und Künstler, die derzeit allein direkt im Dresdner Stadtgebiet leben\*\*, in Zukunft mehr Aufmerksamkeit, mehr Besuche und mit mehr Beachtung auch mehr Raum von der Stadt und von Immobilienbesitzern mit Bewusstsein für den Stellenwert von Kunst bekommen, wächst proportional mit den Einträgen im Atelierverzeichnis.

Christine Gruler

Christine Gruler ist Kunsthistorikerin und leitet die Kommunikation und Öffentlichkeitsarbeit im *Künstlerbund Dresden e.V.*

→ Christian Rättsch, © VG Bild-Kunst Profilbild für das Atelierverzeichnis, 2023

[www.atelierverzeichnis.de](http://www.atelierverzeichnis.de)

\* KulturErhalt ist ein Förderprogramm der Sächsischen Aufbaubank.

\*\*lt. KSK-Auskunft, Stand: 30.06.2023; weitere 310 Bildende Künstler:innen sind im Gebiet der Landesdirektion Dresden gemeldet.



## Seit Ende 2019 geöffnet: Das Online-Schaufenster für sächsische Kunst

Mit der „Werkdatenbank Bildende Kunst Sachsen“ ist zum ersten ein nützliches Werkverzeichnisinstrument für Künstler:innen entstanden, zum zweiten ein virtuelles Nachlassdepot und zum dritten ist sie eine zentrale digitale Präsentationsfläche für zeitgenössische sächsische Kunst.

Als vor mittlerweile gut zehn Jahren einige Mitstreiter:innen des *Landesverbands Bildende Kunst Sachsen* um die Dresdner Künstler Dieter Bock von Lennep und Winfried Hänel über die Notwendigkeit einer unabhängigen, digitalen Werkdatenbank für Künstler:innen und ihre Werke nachdachten, war es zunächst ein Zwischensieg, dass ihr Anliegen als Teil des Projekts „Konzeption für den Umgang mit Künstlernachlässen“ in den aktuellen Koalitionsvertrag der Landesregierung aufgenommen wurde. Doch zunächst musste eine Übergangslösung her, in die die Künstler:innen bzw. deren Nachkommen, unterstützt von Kunstwissenschaftler:innen und Tutor:innen, ihre Werke einpflegen konnten. Eine überarbeitete Datenbankmaske aus einer Brandenburger Nachlassdatenbank genügte zunächst als Startschuss. Doch um die sächsischen Kunstwerke in die internationale Datencloud zu heben, die Datenbank optisch ansprechend und

gut bedienbar zu machen, bedurfte es eines neuen Partners. Dieser fand sich in der *Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek*. Dank der Förderung durch das *Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst* für den Aufbau einer neuen Datenbank konnte das Projekt schließlich im Sommer 2019 öffentlich präsentiert werden. Kunstministerin a. D. Eva-Maria Stange unterstrich dazumal die Bedeutung des Projekts: „Die Datenbank ermöglicht jederzeit und weltweit den Blick auf nicht öffentlich zugängliche und weit verstreute Werke.“ Sie habe das Potential zu einem wichtigen Arbeitsinstrument für Museen, Galerien, Kunsthochschulen und für die Kunstwissenschaft zu werden.

Seither hat sich Einiges getan: Insbesondere für Künstler:innen, die keine Galerie oder Webpräsenz haben, bietet die Werkdatenbank seither die Chance der Sichtbarmachung ihrer Werke. Dies nutzen zum aktuellen Zeitpunkt 195 Künstler:innen oder deren Nachlasshalter:innen (davon 118 bereits online einsehbar), von denen 27.690 Werke eingepflegt worden sind (davon 23.735 online einsehbar).

Zugleich – und das ist als mindestens ebenso wichtig zu erachten – ist die Datenbank auch ein optimales digitales Werkzeug zum Anlegen eines eigenen,

## Werkdatenbank Bildende Kunst Sachsen

übersichtlich sortierten Werkverzeichnisses. Schließlich können die Künstler:innen selbst entscheiden, was sie online stellen und welchen Teil sie lediglich als eigenes Verzeichnis nutzen möchten (daher die Sichtbarkeitsdiskrepanz der oben erwähnten Zahlen).

Dabei ist die Nutzeroberfläche bewusst sehr niedrigschwellig gehalten. Zudem sind in den vergangenen Jahren ausführliche Video-Tutorials entstanden und die professionelle Unterstützung durch Tutor:innen in den drei Regionalverbänden des *LBK* in Dresden, Leipzig und Chemnitz nebst Ausleihmöglichkeiten für Fotoequipment und Co., ermöglicht es Künstler:innen aus Sachsen, ihre Werke in der Datenbank selbstständig zu sichern und sichtbar zu machen.

Susanne Magister

[www.werkdatenbank.de](http://www.werkdatenbank.de)  
[www.lbk-sachsen.de/werkdatenbank](http://www.lbk-sachsen.de/werkdatenbank)

↓ Fabian Heublein, © VG Bild-Kunst





## „Passage“

Das Programm „Passage“ schafft die Voraussetzung und Durchführung von temporären Arbeitsaufenthalten in der Dübener Heide für Künstlerinnen und Künstler, die mit Fotografie und Film arbeiten. Träger und Initiator des Projekts ist der *Kultur- und Kunstverein Kemberg e.V.* Der Verein hat im Jahr 2021 und 2022 im sachsen-anhaltinischen Teil der Dübener Heide das Vorhaben realisiert und setzt es in den Jahren 2023 und 2024, mit Unterstützung des *Polygona Kunstvereins e.V.* (aus Bad Dübén), im sächsischen Teil der Dübener Heide fort.

Das Programm zielt darauf ab, durch künstlerische Herangehensweisen mittels Fotografie und Film die Region der Dübener Heide zu betrachten. Dabei sollen aktuelle Tendenzen und zukünftige Schwerpunkte einer sich im Wandel begriffenen Region aufgezeigt werden. „Passage“ möchte mit diesem Vorhaben neue Wege eröffnen, die mit Einfallsreichtum und Kreativität die Sicht auf die Fragilität der Natur und die Lebensumstände der Bewohner:innen erweitern – und gleichzeitig die Folgen gesellschaftlicher Veränderungen sichtbar machen. „Passage“ regt einen Dialog zwischen den eingeladenen Künstler:innen und Bewohner:innen der Region auf verschiedenen Ebenen an.

Für die Jahre 2021 bis 2023 konnten pro Jahr zwei Plätze für eine Aufenthaltsdauer von vier Wochen vergeben werden. Die Auswahl der teilnehmenden Künstler:innen erfolgte über eine öffentliche Ausschreibung. Die auswählende Jury bestand aus verschiedenen Vertreter:innen aus dem Fotografie- und Kunstbereich. Die teilnehmenden Künstler:innen werden für die Dauer ihres Aufenthalts finanziell unterstützt und vor Ort bei organisatorischen und inhaltlichen Fragen begleitet.

## Artist-in-Residence Dübener Heide

Das Residenzprogramm ist offen für Künstler:innen in verschiedenen Lebens- und Schaffensphasen. Die Zeitdauer des Aufenthalts kann für Recherche oder ergebnisorientiertes Arbeiten genutzt werden.

Einer der zwei zur Verfügung stehenden Plätze ist einer Künstlerin mit Kind vorbehalten. Es soll der Künstlerin ermöglicht werden, ihr Kind für die Dauer des Aufenthalts mitzubringen. Vielen Künstlerinnen mit Kind ist der Zugang zu Residenz- und anderen Förderprogrammen erschwert. Diese Barriere ergibt sich vielfach aus fehlenden Möglichkeiten, temporäre Arbeitsaufenthalte auch mit Kind anzutreten. Mit dieser Förderung möchte das Residenzprogramm Künstlerinnen mit Kind unterstützen, künstlerische Arbeits- und Produktionsabläufe, abseits sozialer und alltäglicher Strukturen, durchzuführen. Die dafür nötigen Bedingungen, wie kindgerechte Unterbringung, temporäre Kinderbetreuung und die Erstattung zusätzlicher Kosten, werden von den Vereinen übernommen.

Bisherige Künstler:innen des Residenzprogramms „Passage“: Laura Pannack und Bert Villa (2021); Daniel Mebarek und Mika Sperling (2022); Chrystel Lebas und Sara Perovic (2023).

Jan Stradtman

↑ Stipendiat:innen: Laura Pannack, Bert Villa, Daniel Mebarek, Mika Sperling, Chrystel Lebas, Sara Perovic  
© Passage Artist-in-Residence

[www.passageair.org](http://www.passageair.org)



Fabian Heublein, © VG Bild-Kunst

## „Pop Up Atelier“ des BBK Leipzig e.V.

Im Rahmen des Jahresprogramms „Künstler:in und Stadt“ folgten Marlet Heckhoff und Mandy Gehrt dem Aufruf des *BBK Leipzig e.V.*, mit künstlerischen Arbeiten und Ausstellungen auf die angespannte Ateliersituation in Leipzig aufmerksam zu machen. Marlet Heckhoff startete im April mit einer Umfrage in die Kunstszene: „Wie sieht Deine Ateliersituation aus? Bist Du von Rauswurf bedroht oder musstest bereits umziehen? Wird es leicht sein, ein neues Atelier in der Stadt zu finden? Hast Du das Gefühl, einen sicheren Arbeitsraum zu haben? Ist Dein Atelier bezahlbar oder eher eine finanzielle Herausforderung? Hast Du genug Platz? Ist Dein Atelier gut erreichbar? Hast Du eine Heizung?“ Mit diesen Fragen lud sie Künstler:innen ein, je ein Foto ihres Ateliers, einen Text zu ihrer aktuellen Ateliersituation sowie eine künstlerische Arbeit für eine Gruppenausstellung im 4D Projektort des *BBK Leipzig e.V.* einzureichen. In kurzer Zeit meldeten sich 31 Künstler:innen, die mit Bild und Wort die Bedingungen, unter welchen ihre künstlerischen Arbeiten entstehen, offenlegten. Viele Besucher:innen der Ausstellung nahmen sich Zeit, alle Texte zu lesen und mit den anwesenden Künstler:innen zu diskutieren. Nicht wenige zeigten im Anschluss große Betroffenheit.

Atelierraum wird knapp und teuer. Diesem Phänomen begegnen Künstler:innen nicht nur in Leipzig, sondern auch in Leipzigs Partnerstadt Krakau. Mandy Gehrt hat sich auf den Weg gemacht und mit Künstlerinnen in Krakau, u. a. Bożena Boba-Dyga, über die Situation vor Ort gesprochen. Schnell wurde klar, dass sich die polnischen Künstlerinnen noch ganz andere Räume erkämpfen müssen; so fordert Iwona Demko einen Platz für Künstlerinnen in der Geschichtsschreibung der Stadt und der Kunstakademie. Iwona Siwek-Front fordert einen Raum für weibliche Stimmen in der Politik, indem sie sich engagiert und Proteste künstlerisch dokumentiert

und kommentiert. Zusammen mit den drei Krakauerinnen entstand Anfang September eine Ausstellung zum Thema „claiming space“.

Für eine zweite Ausstellung mit dem Titel „potential space“ begab sich Mandy Gehrt auf die Suche nach konkreten Orten für zukünftige Atelierräume. In einer Workshopatmosphäre zeigte sie fotografische Dokumentationen von potentiellen Räumen in Leipzig und lud ein, vom Krakauer Modell zu lernen, denn die polnische Stadt kann ein Programm mit 300 städtischen Atelierräumen vorweisen. Während der Ausstellungsdauer kamen Künstler:innen und Akteur:innen zusammen, um Erfahrungen auszutauschen, Bedarfe anzumelden und Ideen für Maßnahmen zu sammeln, die an die Stadt Leipzig herangetragen werden sollen, um den aktuellen Tendenzen entgegenzuwirken.

### Im Nachgang

Da bekannt wurde, dass zum Jahresende 2023 viele Künstler:innen ihr Atelier in Leipzig verlieren werden, wollten die Künstler:innen auch über die Ausstellungsdauer im „Pop Up Atelier“ hinaus auf die Dringlichkeit des Problems öffentlich aufmerksam machen. Marlet Heckhoff startete eine Bedarfsanalyse im Hinblick auf benötigte Atelierräume. Innerhalb weniger Wochen meldeten sich mehr als 130 Künstler:innen, die sofort oder in naher Zukunft einen Atelierraum brauchen.

Beide Künstlerinnen wollen sich gemeinsam mit Vertreter:innen des *BBK Leipzig e.V.*, Mitgliedern der Sparte Bildende Kunst des *Netzwerkes Leipzig+Kultur* und anderen Akteur:innen am Prozess der Entwicklung eines wirksamen Atelierprogramms für Leipzig beteiligen.

Mandy Gehrt



Das ist die Devise einer Gruppe junger Kreativer im idyllischen Striegistal. Laut Ihnen macht Netzausbau und Home-Office es schon heute unnötig, in Großstädten ein beengtes und hektisches Dasein zu fristen. Auch macht schwindender bezahlbarer Wohn- & Arbeitsraum es freien Kreativen immer schwerer, in Ballungsräumen zu produzieren. Genau an dieser Stelle setzt das Kulturnetzwerk *UW Etzdorf* (oder kurz *UWE*) an. In einem aufgegebenen Umspannwerk im Striegistal arbeiten seit 2021 Kreative und Macher:innen unter Leitung des Chemnitzer Künstlers Guido Günther am Erhalt des historisch wertvollen Gebäudes. Entgegen weitläufiger Behauptungen sehen die hier arbeitenden Akteur:innen durchaus eine Zukunft auf dem Lande. Sie haben sich zur Aufgabe gemacht, mit der Entwicklung ihres Atelierhauses und Kulturzentrums den ländlichen Raum zu fördern und weitere Anreize für eine Stadtflicht zu setzen. Eines der Ziele der Künstlergemeinschaft ist es, den Gebäudekomplex zu einem begehbaren Gesamtkunstwerk umzugestalten. Zur Bewältigung dieser Mammutaufgabe laden die Macher:innen Künstlerkolleg:innen und Kreative aus der ganzen Welt ins Striegistal. Um Gästen und Künstler:innen eine angenehme Arbeitsatmosphäre zu bieten, werden neben zwei bereits in Nutzung be-

findlichen Gästewohnungen weitere Übernachtungsmöglichkeiten und private Ateliers geschaffen. Schon jetzt beherbergt das Gebäude eine Dauerausstellung der *RebelArt Galerie* sowie die Sammlung des *Europäische Kunstgemeinschaft e.V.* Der künstlerische Fokus dieser liegt – wie die Wurzeln der Macher:innen – im Bereich der ‚Urban Contemporary Art‘ sprich Kunst, die ihren Ursprung auf der Straße hat. Neben Ausstellungs- und Atelierflächen gibt es verschiedene gemeinschaftlich genutzte Werkstätten und Seminarräume im Gebäude. So wurde bisher ein Siebdruckstudio, eine Micro-Brauerei und ein Laserkabinett eingerichtet. Auf weiteren Veranstaltungsflächen innerhalb des Objektes wird es Raum für Messen, Ausstellungen und Events geben. Ziel ist, einen kulturellen Hotspot im ländlichen Raum zu entwickeln und dabei regionale Produkte, Unternehmen und Akteur:innen zu fördern. Im vergangenen Jahr erhielt das Umspannwerk im Rahmen des Kulturhauptstadtprojektes „Maker Business & Arts“ den Titel „Makerhub“ der Kulturhauptstadt Chemnitz und wird so als Außenposten der Kulturhauptstadt 2025 einen wichtigen Beitrag zur internationalen kulturellen Vernetzung leisten. Den Auftakt der Aktivitäten bildete 2021 die Ausstellung „Gegen das Warten“. Acht Künstler:innen aus dem *Rebel-*

*Art-Netzwerk* fertigten in der Zeit der Pandemie zahlreiche Arbeiten, welche speziell nur für Hühner bestimmt waren und präsentierten diese Werke ausschließlich einem fachkundigen gefiederten Publikum, unbefiederte Zweibeiner konnten die Ausstellung lediglich via Stream verfolgen. Mit etwas Abstand folgte dann im Mai 2023 das erste *UWE-Festival* der Mitmachangebote. Hier präsentierte sich *UWE* erstmals der Öffentlichkeit. Eine Chance, die sich über 700 Besucher nicht entgehen ließen. Damit ist der Anfang gemacht, schon im November 2023 geht es weiter und es startet ein erstes Austauschprogramm. Künstler:innen aus Chemnitz, Berlin, Bukarest, Ehrenberg, Glasgow, Glauchau, Halle, Jena und London kommen ins Striegistal, um hier gemeinsam an der Gestaltung von *UWE*, aber auch im ländlichen Raum zu arbeiten und das für 2024 geplante *Urban(Land)Art Festival* vorzubereiten. Ab Anfang 2024 können sich interessierte Künstler unter <https://uw-etzdorf.de> bewerben.

Guido Günther

Kulturnetzwerk UW Etzdorf  
Waldheimer Straße 81  
09661 Striegistal  
[www.uw-etzdorf.de](http://www.uw-etzdorf.de)  
[kulturnetzwerk@rebel-group.de](mailto:kulturnetzwerk@rebel-group.de)



© Jan Thau

Im Rahmen der Ausstellungsreihe „Tandem“ des *Bund Bildender Künstlerinnen und Künstler Leipzig e.V.* werden im Projektort 4D im Tapetenwerk Leipzig in unregelmäßiger Abfolge Gemeinschaftsausstellungen eines älteren und eines jüngeren Vereinsmitglieds gezeigt.

Betagteren Kolleg:innen fällt eine aktive Teilnahme am Ausstellungsgeschehen oftmals schwerer, es fehlt z. B. an Mobilität, Unterstützung oder digitalen Kenntnissen für eine Bewerbung. Die Tandem-Ausstellung wird gemeinsam mit einem jüngeren Vereinsmitglied im Team geplant und durchgeführt. Diese Arbeit an einem gemeinsamen Projekt verbessert das Verständnis für unterschiedliche Lebensrealitäten und -erfahrungen. Während ältere Künstler:innen von der direkten Unterstützung profitieren, ist für jüngere Kollegen und Kolleginnen der große Erfahrungsschatz und der Rückblick auf ein langes Arbeitsleben bereichernd.

Bilderwelten älterer Künstler:innen erhalten so eine Bühne und werden mit den Positionen junger Künstler:innen in Verbindung gesetzt. Die Ausstellungen leben von diesen unterschiedlichen Positionen, Sicht- und Arbeitsweisen und führen zu spannenden Gegenüberstellungen und Ergänzungen. Die Vernissagen geben Sichtbarkeit und vor allem die Möglichkeit eines generationenübergreifenden Austausches im Kolleg:innen- und Besucher:innenkreis. Über das Tandem hinaus entspricht dies unserem Anspruch als Künstlerbund, generationenübergreifende Arbeit zu leisten und jenseits von grobmaschigen Kategorisierungen der ‚Generation x-y-z‘ lebendige Begegnungen zu ermöglichen.

Gleichzeitig wird die Vor- und Nachlassfrage thematisiert. Im Vorfeld der Ausstellung beraten und unterstützen wir den älteren Künstler, die ältere Künstlerin bei der Zusammenstellung des Kernwerkes und der Erfassung in die

Werkdatenbank Bildende Kunst Sachsen, die jüngeren Kollegen erhalten erste Einblicke in die wichtige Arbeit der Werkpflege und die Notwendigkeit, Verantwortung für das eigene Œuvre zu übernehmen.

Die *BBKL*-Geschäftsstelle unterstützt diese Aktivitäten tatkräftig und moderiert das Kennenlernen, die Treffen und begleitet die gesamte Durchführung des Projektes.

Dr. Imke Harjes

**Dr. Imke Harjes**

Kunsthistorikerin, Kulturmanagerin, leitet das Vor- und Nachlassprojekt des *Bund Bildender Künstlerinnen und Künstler Leipzig e.V.*

↙ Tandem #2: Irene Kiele/Lea Petermann  
↓ Tandem #3: Günther Berger/Laila Sahrai





## Wer macht eigentlich Comics im deutschsprachigen Raum?

## Comicgewerkschaft

Unter welchen Bedingungen arbeiten Comicschaffende? Fragen wie diese standen im Raum, als sich die *Comicgewerkschaft* im Herbst 2021 zum ersten Mal traf, damals noch ohne festen Namen, klare Agenda oder Organisationsstruktur. Zwölf Comicschaffende aus verschiedenen deutschen Städten steckten die Köpfe zusammen, um sich gemeinschaftlich zu organisieren, und sich darüber auszutauschen, welche Schwierigkeiten sie teilten. Schnell wurde klar, dass viele Themen die ganze Gruppe betrafen. Alle wollten sich gegen die Vereinzelung wehren und auf Gemeinschaft setzen, anstatt das in der Branche weitverbreitete Einzelkämpfer:inentum weiterzuführen. Immer wieder war auch die Rede von Zukunftsorgen und schlechter finanzieller Absicherung im Alter. Neben geteilten Anliegen zeigte sich aber auch, dass manche in der Gruppe mit Gegebenheiten zu kämpfen hatten, die andere gar nicht betrafen. Wie sieht zum Beispiel die Arbeitsrealität von Comicschaffenden aus, die Kinderbetreuung oder andere Care-Arbeit leisten, und wie soll ihr Werdegang unterstützt werden, wenn sie durch Altersobergrenzen oft von

Stipendien ausgeschlossen werden? Und welche bürokratischen Hürden gibt es für die Comiczeichner:innen, die keine EU-Staatsbürgerschaft haben und vor dem Staat immer wieder ihre finanzielle Lage rechtfertigen müssen? Wie beeinflusst ein Arbeiter:innen-hintergrund die eigene Ausbildung als Comiczeichner:in? Und welche Auswirkungen haben race oder Gender der Autor:innen auf ihre Arbeitsbedingungen und Rezeption? Schnell wurde klar, dass neben dem Bekämpfen der geteilten Probleme auch ein solidarisches Miteinander notwendig ist, um die spezifischen Situationen aller zu verbessern. Dieses solidarische Miteinander beschäftigt die Gruppe seitdem und verbindet als roter Faden die Workshops, Ausstellungen und Aktionen der Gewerkschaft. Die Frage nach den Arbeitsbedingungen kehrt dabei immer wieder. Mal als Illustration mit dem Titel „Wie finanziert sich mein Comic?“ an der Wand des *Kunstpavillons München*, mal als offene Einladung an Comicschaffende, dem Onlineforum der Gruppe beizutreten, um eigene Erfahrungen und gesammelte Informationen mit anderen zu teilen. Auch eine groß angelegte

empirische Studie im Herbst 2022 hatte das Ziel, möglichst weitreichend Informationen darüber zu sammeln, wie Comicschaffende heute arbeiten. Über 800 Personen füllten den Onlinefragebogen aus, den Gewerkschaftsmitglieder gemeinsam mit internationalen Gesellschafts- und Kulturwissenschaftler:innen erarbeitet hatten. Doch die anschließende Auswertung und Visualisierung der erhobenen Daten stellt die Mitwirkenden wieder vor die Frage danach, wie gute Arbeit überhaupt möglich ist. Denn wegen dem Ausbleiben von Fördergeldern ergeht es der Studie momentan wie vielen anderen Projekten im Comicbereich: Sie bleibt ein Herzensprojekt, das unbezahlt bearbeitet werden müsste und nach der wenigen Zeit und Energie verlangt, die am Ende des Arbeitstages noch übrig sind.

↑ „Together für besser“, Kunstpavillon München, 02.-26.02.2023  
© Tanja Kernweiss

[www.comicgewerkschaft.de](http://www.comicgewerkschaft.de)  
[hello@comicgewerkschaft.de](mailto:hello@comicgewerkschaft.de)

# Künstlerische Bildstrecke

Susan Donath

Schwerpunkt der künstlerischen Arbeiten von Susan Donath ist die Auseinandersetzung mit Trauer- und Sterbekultur, die auf unterschiedliche Weise in ihre Werke einfließt. Darüber hinaus ist ihre Rolle als Frau, Mutter und Künstlerin ein weiterer Aspekt ihrer künstlerischen Arbeiten und bildete die inhaltliche Klammer bei der Auswahl der Arbeiten für das vorliegende Heft.

## Bildindex

- |       |  |         |  |         |  |
|-------|--|---------|--|---------|--|
| S.1   | <b>Status</b><br>2011, Intervention im öffentlichen Raum,<br>City-Light-Poster, 175 × 119 cm     | S.14    | <b>Hamburg, Waldstadt</b> (Detail)                                     | S.83    | <b>Hamburg, Waldstadt</b><br>2016, Installation, Mixed Media,<br>166 × 110 × 40 cm |
| S.2-3 | <b>La Paloma Ade</b><br>2019, Installation, Mixed Media,<br>35 × 80 × 50 cm                      | S.23    | <b>Hamburg, Waldstadt</b> (Detail)                                     | S.84-85 | <b>Status 2022</b><br>2022, Installation, Mixed Media,<br>213 × 85 × 23 cm         |
| S.4-5 | <b>Familie</b><br>2020, Installation, Mixed Media,<br>450 × 100 × 30 cm                          | S.24    | <b>Hamburg, Waldstadt</b> (Detail)                                     | S.86-87 | <b>Korona cierniowa</b><br>2022, Rocailles auf Draht, 29 × 29 × 7 cm               |
| S.6   | <b>Andachtsbuch für<br/>christliche Mütter</b><br>2021, Objekt, Mixed Media,<br>3 × 10,5 × 15 cm | S.28    | <b>Hamburg, Waldstadt</b> (Detail)                                     | S.88    | <b>MUMM</b> (work in progress)<br>2023, T-Shirt, Größe M                           |
| S.8   | <b>Hamburg, Waldstadt</b> (Detail)   | S.32    | <b>Hamburg, Waldstadt</b> (Detail)                                     |         |  |
| S.13  | <b>Hamburg, Waldstadt</b> (Detail)   | S.37    | <b>Hamburg, Waldstadt</b> (Detail)                                     |         |  |
|       |  | S.47    | <b>Hamburg, Waldstadt</b> (Detail)                                     |         |  |
|       |  | S.50-51 | <b>Engel</b><br>2023, Lackstift, Beize auf Holz,<br>38,5 × 13,3 × 7 cm |         |  |
|       |  | S.52    | <b>Hamburg, Waldstadt</b> (Detail)                                     |         |  |
|       |  | S.57    | <b>Hamburg, Waldstadt</b> (Detail)                                     |         |  |
|       |  | S.58    | <b>Hamburg, Waldstadt</b> (Detail)                                     |         |  |
|       |  | S.65    | <b>Hamburg, Waldstadt</b> (Detail)                                     |         |  |
|       |  | S.68    | <b>Hamburg, Waldstadt</b> (Detail)                                     |         |  |
- Fotonachweis:  
Ellen Türke, Susan Donath

## Susan Donath

geboren 1979 in Apolda,  
2000–2005 Studium der Bildhauerei,  
*Hochschule für Bildende Künste Dresden*,  
2005–2007 Meisterschülerstudium,  
*Hochschule für Bildende Künste Dresden*,  
seit 2007 Künstlerin in Dresden.

[www.susandonath.com](http://www.susandonath.com)  
[www.die-bilder-kommen-zurück.com](http://www.die-bilder-kommen-zurück.com)















MUMMM

# ProKunst 6: Digitales Handbuch Bildende Kunst

Seit 1992 gibt der *BBK Bundesverband* das Kompendium „ProKunst – Handbuch Bildende Kunst“ heraus, in aktualisierter 6. Auflage erstmals als digitale Publikation, mit Informationen zum Berufsstart, zum künstlerischen Einkommen, zu Steuern, sozialer Sicherung, Urheberrecht, Kunst am Bau u. v. a. und mit zahlreichen Links zu weiterführenden Informationen, Musterverträgen und -formularen.

6. Auflage, Oktober 2021, ca. 190 Seiten,  
ISBN 978-3-9822880-4-8  
Kostenbeitrag: 20 € | für BBK-Mitglieder: 10 €



Aus dem Inhaltsverzeichnis (gekürzt):

**1 Kunst als Beruf:** Vor dem Berufsstart | Start in den Beruf Kunst **2 Kunst und Einkommen:** Wie verdienen Künstler:innen Einkommen? | Musterberechnungen **3 Kunst und Steuern:** Freier Beruf Künstler:in | Einkommenssteuer | Umsatzsteuer | Versteuerung von Kunstwerken als Spende | Künstlernachlässe, Schenkungen und Steuern | Rechnungen richtig schreiben | Termine für Steuersachen | Glossar **4 Kunst und soziale Sicherung:** Soziale Sicherung in Deutschland | Sozialversicherung über die Künstlersozialkasse | Kranken- und Pflegeversicherung | Verdienstaufschlag | Notlagen | Alterssicherung | Auslandsaufenthalte **5 Kunst, Urheberrecht und Digitalisierung:** Urheberrecht | Urheberrecht und Internet | Die Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst **6 Kunst und Bauen:** Bauen: Immer mit Kunst! | Realisierung | Kunstwerke im öffentlichen Raum **7 Der BBK Bundesverband:** Selbstverständnis des BBK Bundesverbandes | Struktur des BBK | Mitgliedschaft der Künstler:innen **8 Musterverträge** **9 Anhänge**

## Impressum

Jahresmagazin Nr.12  
Lebensrealitäten  
Dresden 2024

ISBN: 978-3-9819363-6-0

### Herausgeber

Landesverband Bildende Kunst  
Sachsen e.V.

### Redaktion

AG Kommunikation des Landesverbandes  
Bildende Kunst Sachsen e.V. (LBK);  
Juliane Maria Hoffmann, Katrin Kamrau,  
Grit Ruhland, Marcel Noack, Christian Rättsch,  
Lydia Hempel

### Interviews

Lydia Hempel (LBK), Luise Wolf

### Bildstrecke

Susan Donath, Dresden  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024: Susan Donath

### Gestaltung

Lukas Winkler, Leipzig

### Bildbearbeitung

Carsten Humme, Leipzig

### Druck

Elbe Druckerei Wittenberg GmbH

### Auflage

2.000 Exemplare

### SACHSEN



Gefördert durch das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus. Diese Einrichtung wird mitfinanziert durch Steuermittel auf Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

Alle Rechte an Bild- und Textquellen bleiben bei den Autor:innen. Veröffentlichungen, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung der Autor:innen. Der Abdruck der Bildstrecke erfolgt mit Genehmigung der Künstlerin, unter Abtretung der Vervielfältigungsrechte für den Zweck des Jahresmagazins.



LANDESVERBAND  
BILDENDE KUNST  
SACHSEN E.V.

Landesverband Bildende Kunst  
Sachsen e.V.  
Riesaer Straße 32, Zentralwerk  
01127 Dresden  
Tel. 0351 563 57 42  
www.lbk-sachsen.de  
kontakt@lbk-sachsen.de

### Bereits erschienene Hefte

- 1 Künstlerische Leistungen (2012)
- 2 Künstlerische Bildung (2014)
- 3 Gestaltung von Lebensräumen (2015)
- 4 Künstlerische Nachlässe (2016)
- 5 Kunst und Öffentlichkeit (2017)
- 6 Kopie und Original (2018)
- 7 Zwischen Autonomie und Konsens (2019)
- 8 Künstlerhäuser (2020)
- 9 Künstlerische Forschung (2021)
- 10 Sichtbarkeiten. Die Präsenz der Kunst (2022)
- 11 Ressourcen, Transformation, Grenzen – Nachhaltig gestalten (2023)



ISBN 978-3-9819363-6-0

