

**Kunst - Erwerbsarbeit - Geschlecht
Zur Ungleichheit von Künstlerinnen und
Künstlern in Sachsen-Anhalt**

Constanze Stange

Der Hallesche Graureiher 2000-2

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Forschungsberichte des Instituts für Soziologie

Emil-Abderhalden-Strasse 7
D-06108 Halle (Saale)
Postanschrift: 06099 Halle (Saale)

Telefon: 0345 /5524251
Telefax: 0345 /5527150
e-mail: info@soziologie.uni-halle.de

Druck: Druckerei der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

ISSN 0945-7011

Inhalt

Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen.....	3
1. Einleitung.....	7
2. Theorie der sozialen Ungleichheit nach Kreckel.....	9
3. Kunst und Ungleichheit.....	21
3.1 Kunst als Beruf.....	22
Ausbildung und Berufswahl.....	25
Arbeitsformen.....	26
Einkommen und Absicherung.....	29
Alter und Altern.....	30
Wettbewerb und Markt.....	30
<i>Exkurs: KünstlerInnen in der DDR</i>	32
Besonderheiten.....	32
Ausbildung.....	35
Arbeitsformen.....	36
Einkommen und Absicherung.....	39
Wettbewerb und Markt.....	40
3.2 Vier Dimensionen sozialer Ungleichheit in der Kunst.....	41
4. Zur Situation der Künstlerinnen in Sachsen-Anhalt.....	45
4.1 Methodisches.....	45
4.2 Künstlerinnen und Künstler in Sachsen-Anhalt im Vergleich.....	48
4.2.1 Wissen.....	49
4.2.2 Hierarchie.....	52
Präsentationen.....	53
Förderungen.....	56
4.2.3 Reichtum.....	63
5. Erklärungsansätze.....	71
6. Zusammenfassung.....	83

Literatur.....	89
Fragebogen.....	95

Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen

Abbildung 2:1	Idealtypisches Modell des ungleichheits-begründenden Kräftefeldes	15
Abbildung 4.2.2:1	“Erfolgspyramide” der Bildenden Künstlerinnen	60
Tabelle 3.1:1	Künstlerinnen und Künstler in der DDR 1987/88 nach Sparte und Arbeitsstatus (in absoluten Zahlen)	38
Tabelle 4.1:1	Verteilung der ermittelten Künstlerinnen und Künstler nach Sparten (in absoluten Zahlen), Verteilung der gruppierten Sparten nach Geschlecht sowie deren Rücklauf (in %)	47
Tabelle 4.1:2	Geschlechterbezogener Rücklauf innerhalb der Sparten (in %)	48
Tabelle 4.2.1:1	Künstlerische Qualifikation (in %)	49
Tabelle 4.2.1:2	Künstlerische Qualifikation nach Sparte und Geschlecht (in %)	51
Tabelle 4.2.2:1	Ort und Art von Präsentationen nach Sparte und Geschlecht (in %)	55
Tabelle 4.2.2:2	Förderungen, die von den KünstlerInnen als die wichtigsten bezeichnet wurden	59
Tabelle 4.2.3:1	Anteil der KünstlerInnen ohne Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit nach Qualifikation und Geschlecht (in %)	64
Tabelle 4.2.3:2	Anteil der KünstlerInnen ohne Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit nach Sparte und Geschlecht (in %)	65
Tabelle 4.2.3:3	Monatliche Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit (arithmetisches Mittel und Median) nach Qualifikation und Geschlecht (in DM)	66
Tabelle 4.2.3:4	Monatliche Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit (arithmetisches Mittel und Median) nach Sparte und Geschlecht (in DM)	66
Tabelle 4.2.3:5	Mittlere monatliche Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit nach Arbeitsstatus und Geschlecht (in DM)	67
Tabelle 4.2.3:6	Mittlere monatliche Einkünfte nach Ort und Art von Präsentationen sowie Sparte und Geschlecht (in DM)	69

“Ich habe von Anfang an nicht gefunden, daß etwas mit mir nicht stimme, sondern eher mit unserer Gesellschaftsordnung. Ich merkte aber, daß viele Frauen glaubten, es sei etwas mit ihnen nicht in Ordnung.”

(Judy Chicago. The Dinner Party. In: DU. Die Kunstzeitschrift, 1/1981, S. 33, zitiert nach: Angela Ziesche: Das Schwere und das Leichte. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Köln 1995: 57)

1. Einleitung

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit sozialer Ungleichheit hat immer auch politischen Charakter. Die Tatsache der Beeinträchtigung von Lebenschancen steht den Menschen als hartes Strukturmerkmal gegenüber, auch wenn sie als Produkt menschlichen Handelns prinzipiell veränderlich ist. Unabdingbare Voraussetzung von Veränderung ist neben der Analyse der Ungleichheitsbefunde die Frage nach ihren Ursachen.

Ich möchte in dieser Arbeit die geschlechtsspezifischen Ungleichheiten von Künstlerinnen und Künstlern in Sachsen-Anhalt aufzeigen und Erklärungsansätze anbieten. Gemäß dem Motto einer Podiumsdiskussion mit Künstlerinnen Anfang der 80er Jahre: „Die Gleichberechtigung ist erst dann erreicht, wenn mittelmäßige Künstlerinnen überall genauso häufig vertreten sind, wie mittelmäßige Künstler“ (BBW 1987: 69), frage ich nicht nach Qualitäten von Kunst, sondern nach der quantitativen Beteiligung von Frauen im Kunstbetrieb. Zu diesem Zweck habe ich im April 1996 2 500 in Sachsen-Anhalt lebende KünstlerInnen¹ angeschrieben, von denen knapp 38% an einer schriftlichen Befragung teilgenommen haben.

Den theoretischen Hintergrund liefert Reinhard Kreckels „Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit“ (1997, zuerst 1992), deren Kernstück das Modell des ungleichheitsbegründenden Kräftefeldes bildet. Neben der Machtasymmetrie von Kapital und Arbeit begreift Kreckel die geschlechtsspezifische Trennung von Produktions- und Reproduktionssphäre als zweites grundlegendes ungleichheitsbegründendes Strukturmerkmal innerhalb staatlich verfaßter kapitalistischer Gesellschaften (Kreckel 1997: 280).

Wie paßt ein Ideengebäude mit dem Fokus auf den Arbeitsmarkt, das den Anspruch erhebt, einen Beitrag zur soziologischen Theoriebildung zu leisten, mit so etwas Hehrem wie Kunst zusammen, das noch immer getrennt von Arbeit gedacht wird? Mit der Inanspruchnahme dieser Theorie möchte ich zugleich ihre Anwendbarkeit auf die Kunst überprüfen. Ich werde nachfolgend zeigen, daß die künstlerischen Berufe unter Berücksichtigung aller Besonderheiten auch über Strukturmerkmale verfügen, die denen anderer Berufsgruppen nicht unähnlich sind. Mit der Aufhebung der Trennung von Arbeit und Kunst wird es möglich, Letztgenannte als Teilbereich von Gesellschaft zu betrachten, in dem auch Erwerbsarbeit geleistet wird und der sich mit Hilfe der Kreckel-

¹ Ich verwende nachfolgend die Schreibweise mit dem großen „I“, wenn die Rede von beiden Geschlechtern ist.

schen Ungleichheitsdimensionen beschreiben läßt. Im Zentrum meiner Aufmerksamkeit stehen dabei die Ungleichheiten zwischen Künstlerinnen und Künstlern.

2. Theorie der sozialen Ungleichheit nach Kreckel

Den theoretischen Hintergrund zur Überprüfung meiner Hypothese von der geschlechtsspezifischen Ungleichheit zwischen Künstlerinnen und Künstlern in Sachsen-Anhalt bildet Reinhard Kreckels *Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit* (1997, zuerst erschienen 1992). Ich möchte sein Konzept kurz umreißen und dann herausheben, worauf ich mich in den nachfolgenden Kapiteln empirisch beziehen werde.

Kreckel faßt "soziale Wirklichkeit nicht als zwangsläufiges Naturprodukt, sondern als *Produkt von bewußtem menschlichen Handeln in Vergangenheit und Gegenwart*"¹ (1997: 14) auf und betrachtet demnach "soziale Ungleichheit als historisch gewordenes und damit prinzipiell veränderliches Strukturmerkmal" (a.a.O.: 13). Er grenzt soziale Ungleichheit von bloßer physisch bedingter Verschiedenartigkeit und sozialer Differenzierung ab und definiert: "Soziale Ungleichheit im weiteren Sinne liegt überall dort vor, wo die Möglichkeiten des Zugangs zu allgemein verfügbaren und erstrebenswerten sozialen Gütern und/oder zu sozialen Positionen, die mit ungleichen Macht- und/oder Interaktionsmöglichkeiten ausgestattet sind, dauerhafte Einschränkungen erfahren und dadurch die Lebenschancen der betroffenen Individuen, Gruppen oder Gesellschaften beeinträchtigt bzw. begünstigt werden." (a.a.O.: 17) Damit unterscheidet er zwischen distributiver Ungleichheit – in Form ungleicher Verteilung von sozialen Gütern – und relationaler, die sich in asymmetrischen, also Abhängigkeits- und Herrschaftsbeziehungen zwischen Menschen ausdrückt. Um die Langfristigkeit der wirkenden Ungleichheitsverhältnisse zu verdeutlichen, spricht Kreckel von "*strukturierter sozialer Ungleichheit*" (a.a.O.: 19).

Die Vorstellung von sozialer Ungleichheit als Resultat menschlichen Handelns, als von Menschen gemacht, und ihre prinzipielle Veränderlichkeit dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie sich den Handelnden als harte Strukturbedingung entgegenstellt, die nicht ohne weiteres allein durch bloßes Wollen veränderbar ist. Soziale Ungleichheit steht den Menschen als etwas gegenüber, mit dem sie sich – zumindest zunächst erst einmal – arrangieren müssen.

Mit seiner Begrifflichkeit will Kreckel über die Modelle der herkömmlichen soziologischen Schicht- und Klassenforschung hinausgehen, deren Hintergrundannahmen –

¹ Kursive Hervorhebungen in Zitaten (auch nachfolgende) gehen auf die jeweils angegebene Literatur zurück (vgl. Bibliographie).

ausschließlicher Bezug auf 1) vertikale Ungleichheiten der 2) erwerbstätigen Bevölkerung in 3) Einzelgesellschaften – den Forschungsgegenstand (unzeitgemäß) auf eine Konfliktlinie beschränken. Zunehmend bestimmen neue, nicht-vertikale und internationale Ungleichheiten die gesellschaftlichen Strukturen ebenso wie die alten, vertikalen und nationalen. Sie alle gehören unter “ein *gemeinsames begriffliches und damit theoretisches Dach*” (a.a.O.: 18), in ein Modell, dessen Ansatzpunkt die Frage ist, warum die Benachteiligten diesen Zustand scheinbar hinnehmen bzw. welche Kräfte, Prozesse und Institutionen den Interessen an einer Umverteilung – trotz der zentralen Bedeutung des Gleichheitsprinzips – wirksam entgegenstehen.

Als neuen begrifflichen Rahmen schlägt Kreckel die Metapher von Zentrum und Peripherie vor: ein asymmetrisch strukturiertes Kräftefeld mit Disparitäten in Form konzentrischer Kreise, Kräftekonzentration im Zentrum und Kräftezersplitterung an der Peripherie. Dabei überlappen, durchdringen und beeinflussen sich verschiedene Arten von Zentren mit ihren jeweiligen Peripherien, und es entstehen aus beziehungsreichen Kräftekonstellationen eher ambivalente Interessenlagen und keine eindeutigen Konfliktlinien. Wird als allgemeiner Analyserahmen die Weltgesellschaft angenommen, gibt es ein asymmetrisches Innen- und keine Außenverhältnisse. Nur wenn Zentrum und Peripherie als zusammengehörig betrachtet werden, wenn ein gemeinsamer Lebenszusammenhang unterstellt wird, kann nach der Legitimität von Ungleichheit gefragt werden.

Die Ausweitung des Untersuchungsgegenstandes auf die Weltgesellschaft ist von grundlegender Bedeutung für die Theorie sozialer Ungleichheit. Die Reichweite der Gültigkeit der Metapher von Zentrum und Peripherie wird erst im Kontext asymmetrischer Wirtschafts- und Machtbeziehungen zwischen Erster und Dritter Welt verständlich. Bleibt mein Vorhaben, geschlechtsspezifische Ungleichheiten in der Kunst in Sachsen-Anhalt zu untersuchen, von diesem Zusammenhang auch unberührt, ist es, um der Komplexität des Modells gerecht zu werden, notwendig, ihn hier zu erwähnen.

Kreckels Kritik an der Konzentration der herkömmlichen Ungleichheitsforschung allein auf die erwerbstätige Bevölkerung beinhaltet die Forderung nach einer Erweiterung des Blicks. Um die angemahnte Einengung überwinden zu können, wählt aber auch er als analytischen Ausgangspunkt noch einmal die Erwerbstätigkeit, weil heute selbst BezieherInnen von öffentlichen Transfereinkommen und privatem Unterhalt abhängig von vergangenem (oder zukünftigem) eigenem Erwerbsleben bzw. den Erwerbseinkünften anderer sind. Vor dem damit geschaffenen theoretischen Hintergrund kann Kreckel in

einem zweiten Schritt auf die darüber hinaus bestehenden Ungleichheiten eingehen. Doch zunächst einige Ausführungen über den Erwerbsektor.

Strukturierte soziale Ungleichheit findet ihren Ausdruck in der Realität nicht unabhängig von Zeit und Raum in immer denselben Dimensionen. Diese wandeln und differenzieren sich *“im Zuge gesellschaftlicher Entwicklung”* (a.a.O.: 66). Während in ständischen Gesellschaften die soziale Position von Menschen auf askriptivem Wege bestimmt wurde, muß sie heute im Kontext der freien kapitalistischen Wirtschaft von jedem selbst erworben werden. So benennt Kreckel als eine neue Dimension von sozialer Ungleichheit das hierarchische Prinzip, in dem die Mehrzahl der abhängig beschäftigten Erwerbspersonen eine Position mit Rechten und Pflichten sowie Über- und Unterordnungsverhältnissen innehat. Diese abstrakten Positionen sind mit Handlungsspielräumen und -befugnissen ausgestattet, die von der Stellung im hierarchischen System, nicht aber von der Leistung oder den Fähigkeiten der PositionsinhaberInnen bestimmt werden; allerdings verbindet sich mit jeder Position eine Qualifikationsvermutung. Die standardisierten und zertifizierbaren Fachqualifikationen kontrollieren den Zugang zu den Positionen und garantieren ihre leistungsgerechte Besetzung. Die Logik der Leistung mahnt Kreckel mit Bezug auf Weber jedoch als ideologisch an, weil nicht Bildungsdrang als handlungsleitendes Motiv angenommen werden kann, sondern der Zugang zu Positionen beschränkt, d.h. monopolisiert werden sollte.

Damit generiert Kreckel auf historischem Wege die distributive Ungleichheitsdimension symbolisches Wissen und die relationale hierarchische Organisation, denen er jeweils eine historisch ältere Dimension – Besitz bzw. materieller Reichtum und Diskriminierung bzw. selektive Assoziation – zur Seite stellt. Seine These ist nun, *“daß mit der kategorialen Unterscheidung dieser vier Dimensionen die primären sozialen Ressourcen identifiziert sind, auf denen sich die Strukturen gesellschaftlicher Ungleichheit in der heutigen Welt aufbauen.”* (a.a.O.: 75)

Ausgehend von der sinnhaften Orientierung des Handelnden an der Situation und zwei Aspekten sozialen Handelns – dem symbolischen (Orientierung an Werten, Normen, Institutionen und Rollenerwartungen sowie Strukturierung durch Sprache) und dem materiellen (Wechselbeziehung zwischen Handelnden und materieller Umwelt) – bindet Kreckel die vier Dimensionen strukturierter sozialer Ungleichheit in einen handlungstheoretischen Rahmen ein. Soziale Güter sind *“Produkte gegenwärtigen und vor allem vergangenen materiellen und symbolischen Handelns”* (a.a.O.: 77), deren Zugänglichkeit systematisch asymmetrisch verteilt sein kann. Neben einem Sektor öffent-

licher Güter, die allen zur Verfügung stehen, existiert bezüglich der Dimension materieller Reichtum ein zweiter, in dem das Tauschmedium Geld die ungleiche, jedoch legitime Verfügung über knappe käufliche Güter reguliert. Ebenso verhält es sich mit dem symbolischen Wissen: Während sozialisierte Werte als Gemeingut allen zugänglich sind, können andere symbolische Güter verknappt werden; das dem Geld adäquate Kürzel für Wissen ist das Zeugnis. Beide Ressourcen haben einen Gebrauchs- und einen Tauschwert und können auch untereinander konvertiert werden.

Die dritte, oben noch nicht erwähnte Situationskomponente (neben der materiellen und der symbolischen) ist die Orientierung an anderen Handelnden, die kommunikative Wechselbeziehung zwischen Gleichen oder Ungleichen – hier im Kontext hierarchischer Organisationen. Einzelne Positionen – das gesellschaftliche Kürzel dafür ist der Rang – sind mit verschiedener Handlungsautonomie ausgestattet und bestimmen somit in unterschiedlichem Maße Lebenschancen. Der Aspekt potentieller Macht, die dem Zusammenspiel der drei Dimensionen Wissen, Hierarchie und Reichtum entspringt, ist dabei entscheidender als die Verfügung über Kapital oder Produktionsmittel allein.

Die vierte Dimension – selektive Assoziation – tritt als symmetrische Beziehung zwischen Gleichen oder jenen, die sich aufgrund beliebiger Merkmale als solche definieren, in Erscheinung. Dabei begünstigen sich die RessourceninhaberInnen untereinander und schließen gleichzeitig andere aus. Diese Bevorteilung aufgrund von Zugehörigkeit gilt als illegitim: Während die drei oben genannten Ressourcen sowohl legale als auch illegale Nutzungsvarianten aufweisen und ihre Tauschmedien Geld, Zeugnis und Rang als empirische Indikatoren für soziale Ungleichheit fungieren, ist das Geltendmachen von Interessen und die Gewährung derselben aufgrund von Zugehörigkeiten ausdrücklich diskriminierend, wenn auch deshalb nicht weniger verbreitet und wirksam.

Ein sekundärer Reflex auf diese vier primären Ressourcen ist die Prestigeordnung. Ihrer Logik entsprechend werden die Menschen zu abstrakten Trägern der Merkmale Geld, Zeugnis und Rang reduziert, die dann in einem zweiten Schritt ausgeblendet bzw. von denen wiederum abstrahiert wird, um dem Prestige als Überwahrung Geltung zu verschaffen. In Anlehnung an Parkin nennt Kreckel dies einen "*doppelten ideologischen Verfremdungseffekt*" (a.a.O.: 89), der zum einen das Selbstbewußtsein und die soziale Identität der Menschen speist und zum anderen die Basis für den selbstverständlichen Konsensus schafft. Die Infragestellung dessen wird als ordnungsgefährdend gefürchtet, so daß Veränderungsbestrebungen und Verweigerungen undenkbar werden und die

Prestigeordnung als Sperre im Kopf weiterwirken kann. Die durch verrechtlichten Zwang institutionalisierte Anerkennung führt dazu, daß die formal Gleichen, aber faktisch Benachteiligten ihre Ungleichheit im Zuge strategischer Ressourcen in der Geltung des Gleichheitsprinzips als legitim akzeptieren, während Rechtsordnung und staatliches Gewaltmonopol die Deckung der Währungen garantieren.

Diese begrifflichen Abstraktionen bezeichnet Kreckel als Realabstraktionen, weil sie in den historischen Erfahrungen der Menschen verankert sind und von ihnen als real wahrgenommen werden. Die Standardisierung und Institutionalisierung von Bildungsabschluß, beruflichem Rang und Geldeinkommen ist weit fortgeschritten und drückt "die Bedeutung der *Leistungsideologie* als dem wichtigsten System zur Legitimation von Ungleichheiten in fortgeschrittenen westlichen (und östlichen) Staatsgesellschaften aus [...] Die Qualifikation eines Individuums *soll* in eine entsprechende berufliche Position konvertierbar sein, die berufliche Position *soll* mit einem ihr angemessenen Einkommen ausgestattet sein" (a.a.O.: 97). Das bestimmende Prinzip der meritokratischen Triade von Bildung – Beruf – Einkommen ist die Leistungsideologie. Von Ideologie spricht Kreckel deshalb, "weil sie sich nicht auf die Forderung nach und die Förderung von sachlicher Leistungsfähigkeit beschränkt, sondern gleichzeitig damit die Ungleichheit von Lebenschancen rechtfertigt." (a.a.O.: 98) Wer nicht über die Input-Ressource Wissen bzw. entsprechende Qualifikation verfügt, dem stehen auch nur begrenzte Positionen in der beruflichen Hierarchie mit niedrigem Einkommen zu; diese Menschen sind zwar von Ungleichheit betroffen, aber dies legitimerweise. Illegitim ist Ungleichheit nach dem Verständnis der meritokratischen Triade nur dann, wenn Rang und Einkommen geringer ausfallen als bei anderen mit vergleichbarer Bildung oder InhaberInnen vergleichbarer Positionen unterschiedlich hohe Einkünfte erzielen.

Unbeantwortet ist bisher noch immer die Frage, welche Strukturen den Menschen entgegenreten, welche Kräfte die Benachteiligten in ihrer Zurücksetzung verankern.

"Der Arbeitsmarkt – als Hauptschauplatz der 'meritokratischen Triade' – ist [...] in fortgeschrittenen westlichen Staatsgesellschaften nach wie vor die zentrale Drehscheibe sozialer Ungleichheit." (a.a.O.: 153) Er wird durch das primäre Machtgefälle zwischen Kapital und Arbeit geprägt, in das der Staat regulierend eingreift. Somit benennt Kreckel das "abstrakte Kräftedreieck von Kapital, Arbeit und Staat [als] das zentrale ungleichheitsbegründende Machtverhältnis in fortgeschrittenen kapitalistischen Staatsgesellschaften" (a.a.O.: 154). Dieses abstrakte Kräftedreieck wird durch das Zusammentreffen empirisch faßbarer kollektiver Akteure zum "korporatistischen Dreieck"

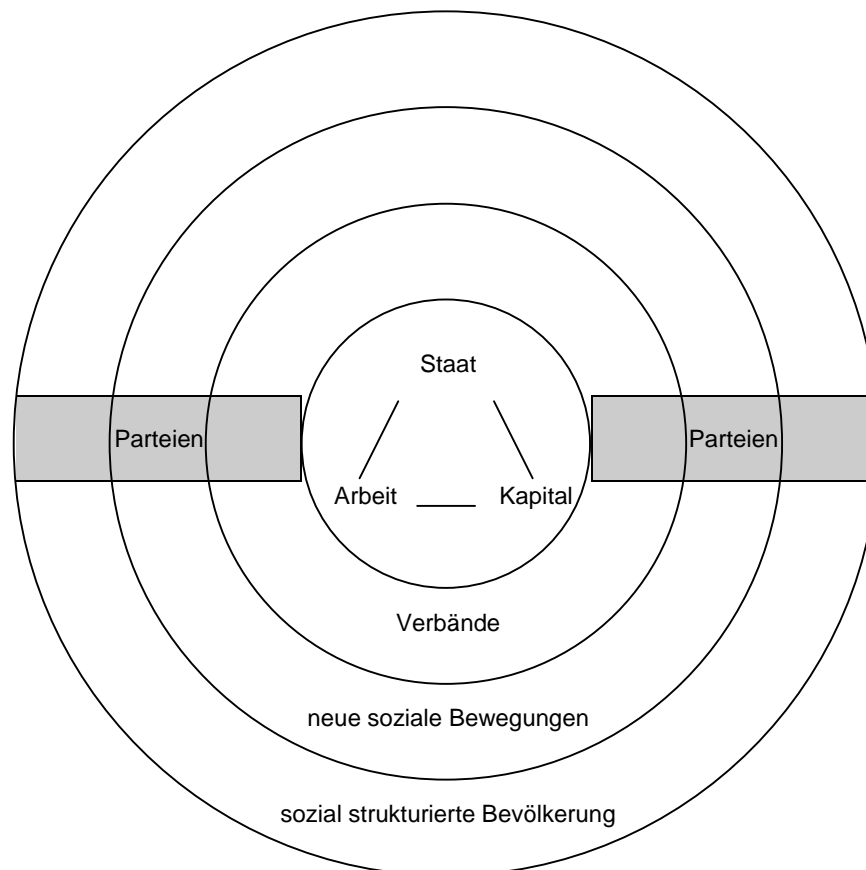
(a.a.O.). Bezüglich der Bundesrepublik Deutschland in den achtziger Jahren bedeutet das folgendes: 1) Staatliche Interessen werden durch Bund, Länder und Gemeinden artikuliert; durch politische Entscheidungen – entweder routiniertes Verwaltungshandeln oder Rechtsprechung – interveniert der Staat bzw. tritt als Vermittler und Impulsgeber im Verhältnis Kapital – Arbeit in Erscheinung. 2) Die Interessen der ArbeitnehmerInnen werden durch die im Deutschen Gewerkschaftsbund zusammengeschlossenen Einheitsgewerkschaften vertreten; darüber hinaus werden sie von den sogenannten Volksparteien repräsentiert. 3) Offizielle Vertreter der Kapitalinteressen sind die Unternehmerverbände, die Industrie-, Handels- und Handwerkskammern; allerdings fungieren zum einen die politischen Parteien als Transmissionsriemen, zum anderen ist es für die Unternehmenseite auch ohne Vermittlung möglich, ihren Interessen Geltung zu verschaffen (a.a.O.: 155f).

Um das Zentrum von Kapital – Arbeit – Staat ordnet Kreckel in seinem Modell des ungleichheitsbegründenden Kräftefeldes (vgl. dazu auch obige Ausführung zur Zentrum-Peripherie-Metapher) als ersten konzentrischen Ring also die eben genannten spezialisierten Interessenverbände an. Nach diesen auf makrosozialer Ebene am Verteilungskampf beteiligten Akteuren agieren die sozialen Bewegungen, die auf der Mikro-Ebene individuelle Interessen bündeln; dauerhaft Einfluß können sie aber nur dann nehmen, wenn sie sich zu konfliktfähigen Organisationen wandeln. Für die sozial strukturierte Bevölkerung bleibt nur die Peripherie des Kräftefeldes; letzteres beeinflusst sie u.a. durch ihr Wahlverhalten. Als institutionelle Vermittlungsinstanzen wirken die quer zu diesem konzentrischen Kräftefeld liegenden politischen Parteien (vgl. Abb. 2:1).

Das Machtgefälle zwischen Kapital und Arbeit bildet die primäre ungleichheitsbegründende Asymmetrie; eine sekundäre besteht in der Ausdifferenzierung von strategischen Positionen innerhalb des primären Machtrahmens. Die erstgenannte – zwischen Kapital und Arbeit – ist gekennzeichnet durch acht verschiedene Asymmetrien: Da ist 1) die unterschiedliche Zahl, die sich für die Unternehmenseite bezüglich Organisation und Kommunikation positiv auswirkt; 2) begünstigt das Zusammentreffen einer natürlichen mit einer juristischen Person die letztgenannte; 3) betritt die Kapitaleite die Arena immer schon in organisierter Form, während sich die Arbeitnehmerschaft erst organisieren muß; 4) verfügen Unternehmer über größere materielle und 5) symbolische Ressourcen sowie 6) über informelle Beziehungen, die der Dimension selektive Assoziation zuzuordnen sind; 7) ist die Interessenlage der ArbeitnehmerInnen heterogener und damit schwerer durchsetzbar als die der Kapitaleite und 8) verfügen Unternehmer über mehr Handlungsoptionen als ihre abhängig Beschäftigten. Von der häufig

propagierten gleichgewichtigen Sozialpartnerschaft zwischen den VertreterInnen der ArbeitgeberInnen- und ArbeitnehmerInnenseite kann somit nicht die Rede sein (a.a.O.: 165ff).

Abbildung 2:1 Idealtypisches Modell des ungleichheitsbegründenden Kräftefeldes



Quelle: Kreckel 1997: 164

Innerhalb beider Lager treten wiederum erhebliche Machtungleichgewichte auf, die durch die Ausdifferenzierung der unterschiedlichen strategischen Positionen entstehen – Kreckel bezeichnet sie als sekundäre Machtasymmetrien, die der primären entspringen. Zunächst muß festgehalten werden, daß der Arbeitsmarkt kein reiner oder vollkommener Markt ist, auf dem die Arbeitskraft eine Ware wie jede andere auch ist und alle gegen alle kämpfen müssen. Durch den Arbeitsvertrag geht nicht die Person als ganze in den "Besitz" des Käufers über, sondern nur als Erwerbstätige/r; für beide Seite bestehen Rechte und Pflichten aneinander. Weitere Indizien für den nicht vorbehaltlosen Gebrauch des Terminus "Markt" bestehen zum einen in der Unterscheidung zwischen besetzten und unbesetzten Stellen: Nur die Letztgenannten können zum Ge-

gegenstand offener Konkurrenz werden. Zum anderen konkurrieren nicht alle miteinander, sondern nur die InhaberInnen der jeweils gefragten Qualifikation; damit wird der Arbeitsmarkt nicht nur hierarchisch strukturiert, sondern auch – entsprechend der Inhalte von Qualifikationen – einer beruflichen Arbeitsteilung unterzogen. Und nicht zuletzt der regulierende Eingriff des Staates beschränkt das “freie Spiel der Kräfte” (a.a.O.: 186ff).

Dabei verfügt jede der Seiten des korporatistischen Dreiecks Arbeit – Kapital – Staat über verschiedene arbeitsmarktstrategische Mechanismen, die die sekundären Machtasymmetrien hervorbringen: Innerhalb der Arbeitnehmerschaft stehen die vertikale Ausschließung einer als anders definierten Gruppe, die horizontale Abgrenzung von gleichwertig geltenden beruflichen Funktionen sowie der solidarische Zusammenschluß von Gruppen, die selbst niemanden mehr ausschließen können und Druck nach oben ausüben, zur Verfügung. Die hauptsächlichen Gegenstrategien der ArbeitgeberInnenseite sind neben Entlassungsdrohungen vor allem innerbetriebliche Einbindungen, die das Widerstandspotential schwächen, sowie die hierarchische Spaltung der Erwerbstätigen zur Verhinderung effektvoller Solidarisierungen. Zwei der wichtigsten Rahmenbedingungen, für die der Staat sorgen kann und die sowohl für die ArbeitgeberInnen- als auch für die ArbeitnehmerInnenseite Gültigkeit haben, sind zum einen die wohlfahrtsstaatliche Ausgliederung derer, die vorübergehend oder permanent von der Erwerbstätigkeit ausgeschlossen sind und Transfereinkommen beziehen; zum anderen verhindert die staatsbürgerliche Ausgrenzung ungewünschte Konkurrenz durch Gastarbeiter und Asylanten. Durch die Verrechtlichung des Ausbildungs- und Beschäftigungssystems trägt der Staat zudem zur institutionellen Verankerung der Arbeitsmarktsegmentation bei (a.a.O.: 190ff).

Die Relevanz der Ausführungen über den Arbeitsmarkt für meinen Untersuchungsgegenstand – die Kunst – leuchtet zugegebenermaßen nicht sofort ein. Dem steht zum einen ihre Erbauungsfunktion für die Menschen im Wege, die sich u.a. nach der Erwerbsarbeit, in ihrer Freizeit, dem Kunstgenuß widmen. Zum anderen verschleiert die Mythologisierung des Berufes KünstlerIn die empirische Notwendigkeit, den Lebensunterhalt verdienen zu müssen. Daß dies sowohl in Form abhängiger Erwerbstätigkeit als auch für Freischaffende nicht ohne Abhängigkeiten (z.B. von Gatekeepern) erfolgt, bleibt allzuoft ausgeblendet (vgl. Kap. 3).

Mit Hilfe der beschriebenen marktinternen Mechanismen, innerhalb derer Rechtsstellung und Qualifikation Schlüsselpositionen zukommen, läßt sich das Machtgefälle des

kapitalistischen Arbeitsmarktes nicht vollständig erklären; askriptive Diskriminierungen finden bisher keine Berücksichtigung. Am Beispiel des Geschlechts macht Kreckel die Notwendigkeit einer Erweiterung des Modells plausibel.

Herkömmliche Ungleichheitstheorien sind nicht nur geschlechtsblind, sondern stolz auf die analytische Gleichberechtigung. Geschlecht ist maximal ein Klassifikations-, jedoch nie ein Grundbegriff. Die Bindung an das Kriterium der Erwerbstätigkeit klammert nichterwerbstätige Frauen entweder aus und berücksichtigt sie gar nicht, oder die Einklammerung von Frauen bei der Heranziehung des Haushaltes als Analyseeinheit führt zur Nivellierung von Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern. Daß der Familienoberhaupt-Ansatz zudem anachronistisch ist, muß wohl nicht weiter erörtert werden.

Die soziale Tatsache der Zweigeschlechtlichkeit des kulturellen Systems hat zwar inzwischen die formale Gleichstellung von Frauen und Männern hervorgebracht, die faktische Ungleichheit im Zugang zu Ressourcen ist damit nicht verschwunden. Solange Wissen monopolisiert war und Frauen über geringere formale Bildung als Männer verfügten, galt die Ungleichheit nach Maßgabe der meritokratischen Triade als legitim. Inzwischen gleich, teilweise gar höher qualifiziert, haben sie noch immer nicht ihrem Anteil entsprechend Positionen besetzt oder erzielen weniger Geldeinkommen als Männer in vergleichbaren Rängen. Mit der Verletzung der meritokratischen Triade wird die Ungleichheit illegitim.

Unter Anerkennung der empirischen Dominanz der Erwerbs- über die Hausarbeit unterscheidet Kreckel fünf Typen von Frauen im erwerbsfähigen Alter: die Nur-Hausfrauen (die die unbezahlte Arbeit verrichten), die Teilzeitbeschäftigten, die in Frauenberufen Tätigen, die in Konkurrenz mit Männern Arbeitenden und die Arbeitslosen. Nicht in jedem Fall konkurrieren die Frauen mit Männern; doch neben der Segmentierung von Arbeitsmärkten treten strukturelle Nachteile zuungunsten der Frauen zutage, die nicht allein mit marktinternen Mechanismen erklärt werden können.

“Der ‘systematische Zusammenhang’ zwischen den unterschiedlichen Typen weiblicher und männlicher Arbeit [...] ist der *Zusammenhang der Geschlechter in der privaten Haushaltsführung.*” (a.a.O.: 250) Die Trennung von bezahlter Produktions- und unbezahlter Reproduktionsarbeit geht nicht nur mit einer räumlichen, sondern auch einer symbolischen Trennung einher. Das Entscheidende daran ist der Zwangscharakter: Allein auf Gewinn orientiert, kann sich die kapitalistische Wirtschaft nicht um die Reproduktion der Arbeitskräfte kümmern, sondern zahlt einen Lohn, der die marktexternen

Reproduktionskosten decken soll. Die Festlegung der Frauen auf diese Aufgabe hält zum einen den Männern den Rücken frei und öffnet zum anderen dem "Sekundärpatriarchalismus" Tür und Tor: Wer das Geld verdient, hat das Sagen. Nur "vor dem historischen Hintergrund der ökonomischen Entwertung der Hausfrauenarbeit und der Unterordnung der Frauen im Erwerbsleben" sind die primären und sekundären Asymmetrien des kapitalistischen Arbeitsmarktes zu begreifen (a.a.O.: 258f).

Die interfamiliäre Rollenverteilung und die geschlechtsspezifischen Zuständigkeiten führen empirisch zu einem Haushalt entweder mit erwerbstätigem Mann und einer Nur-Hausfrau oder (und dies zunehmend) einem erwerbstätigen Mann und einer Frau, die sowohl Erwerbs- als auch Hausarbeit zu vereinbaren versucht. Von der Doppelrollenproblematik sind Frauen auch heute noch ungleich mehr betroffen als Männer. Die Logik des Produktions- und die des Reproduktionshandelns hat beide Geschlechter doppelt vergesellschaftet. Männer jedoch ordnen alles andere dem Beruf unter, während Frauen den widersprüchlichen Anforderungen beider Bereiche ausgesetzt sind. Die ungleiche Betroffenheit ist eine Frage der Macht bzw. Interessenvertretung.

Die offizielle Hierarchie gesellschaftlicher Positionen ist in der Produktionssphäre verankert; die inoffizielle, zum Nachteil der Frauen, hat ihre Grundlage in Scheidung von bezahlter Produktions- und nichtbezahlter Reproduktionsarbeit. "Aus der Dominanz der Produktions- über die Reproduktionsarbeit ergibt sich, daß die soziale Stellung *aller* Gesellschaftsmitglieder davon geprägt ist, in welchem Verhältnis sie zur Produktionssphäre stehen: Die *aktiven Erwerbstätigen* [...] sind direkt in die Produktionssphäre eingebunden [...] Sind [sie] von regelmäßiger unentgeltlicher Reproduktionsarbeit entlastet, so wirkt sich das begünstigend auf ihre beruflichen Erfolgchancen aus. Sind sie dagegen [...] verstärkt am Reproduktionsbereich orientiert, so erweist sich das als arbeitsmarktstrategischer Nachteil. Die *ökonomisch 'inaktiven'* Gesellschaftsmitglieder unterhalten [...] indirekte oder abgeleitete Beziehungen zum Arbeitsmarkt. So wird etwa die [...] Situation der Renten- und Pensionsempfänger [...] von ihrer früheren Erwerbsbiographie bestimmt. Die Lage der privat Versorgten [...] pflegt [...] von der Erwerbsposition ihrer Unterhaltsverpflichteten abhängig zu sein. Auch ein großer Teil der öffentlichen Transferleistungen [...] ist unmittelbar auf die Produktionssphäre ausgerichtet. (a.a.O.: 272)

Alles dreht sich um die Produktionssphäre, die Reproduktionsarbeit (von Frauen) wird dabei empirisch marginalisiert. In einem letzten Schritt versucht Kreckel ihre Belange in seinem Modell vom ungleichheitsbegründenden Kräftefeld zu verorten. Um ihre direkte

Repräsentanz ist es dabei schlecht bestellt, die Familie gilt als Privatangelegenheit: Die ArbeitgeberInnenseite hat ihre leitenden Positionen als "Anderthalb-Personen-Berufe" (Beck-Gernsheim, zitiert nach Kreckel 1997: 274) mit einer zweiten Person im Hintergrund konzipiert, der für ihre beruflichen Belange maximal noch die Hälfte an Kraft und Zeit zur Verfügung steht. Die Gewerkschaft – als Vertreter der ArbeitnehmerInnenseite – kämpft um Einkommenssteigerung, Arbeitsplatzsicherheit und Arbeitszeitverkürzung; die Belange der Reproduktion berücksichtigt sie nicht. Der Dritte im Bunde – der Staat – ermöglicht zwar als Arbeitgeber sowohl Teilzeitbeschäftigungen als auch eine Arbeitsplatzgarantie bei familienbedingten Unterbrechungen. Die Führungspositionen werden dennoch von Männern besetzt, d.h. Familie und Beruf sind im öffentlichen Dienst besser vereinbar, Familie und Karriere aber ebensowenig wie in der Privatwirtschaft. Als gesetzgebende und -ausführende Gewalt bewegt sich der Staat zwischen den verfassungsmäßigen Grundrechten der Gleichstellung der Geschlechter einerseits und dem Schutz der Familie andererseits; die Familien- und Sozialpolitik entscheidet sich dabei eher für das zweite.

Damit öffnet Kreckel den zuvor aus analytischen Gründen bewußt eingeeengten Blick: "Innerhalb staatlich verfaßter kapitalistischer Gesellschaften ist die geschlechtsspezifische Trennung von Produktions- und Reproduktionssphäre neben der Machtasymmetrie von Kapital und Arbeit das zweite grundlegende ungleichheitsbegründende Strukturmerkmal." (Kreckel 1997: 280) Geschlechtszugehörigkeit ist somit – neben nationaler Zugehörigkeit – ein Hauptkriterium struktureller Benachteiligung. Diese drückt sich nicht nur als Verletzung der meritokratischen Triade von Bildung, Beruf und Einkommen, d.h. in Form illegitimer sozialer Ungleichheit aus, sondern hat auch eine legitime Variante. Wenn Frauen aufgrund der Doppelbelastung von Produktions- und Reproduktionsarbeit dem Arbeitsmarkt nicht uneingeschränkt zur Verfügung stehen, gilt es laut Leistungsprinzip als legitim, ihnen gehobene Stellungen und höhere Einkommen zu versagen. Dennoch handelt es sich dabei um ein Strukturmerkmal, das zu sozialer Ungleichheit zwischen den Geschlechtern führt.

Ich werde im folgenden den Versuch unternehmen, Kreckels Modell auf die geschlechtsspezifischen Ungleichheiten zwischen Künstlerinnen und Künstlern in Sachsen-Anhalt anzuwenden. Vor der Hintergrundannahme, daß der Arbeitsmarkt weitgehend nach vertikalen Gesichtspunkten organisiert ist, dienen mir Kreckels Dimensionen *materieller Reichtum*, *symbolisches Wissen* und *hierarchische Organisation* mit den dazugehörigen Tauschmedien Geld, Zeugnis und Rang als Indikatoren vertikaler Ungleichheit im Berufsfeld Kunst, um mich dem Phänomen der illegitimen Verwendung der

Input-Ressource *selektive Assoziation* anzunähern. Kreckels Modell folgend, suche ich nach den wirksamen marktinternen und -externen Mechanismen der überaus komplexen Ungleichheitsverhältnisse. Dies jedoch nicht, ohne die Frage nach der Anwendbarkeit des theoretischen Modells auf die Kunst im Blick zu behalten.

3. Kunst und Ungleichheit

Im vorangegangenen Kapitel habe ich Kreckels Modell sozialer Ungleichheit erläutert, dessen Kernstücke die Machtasymmetrie von Kapital und Arbeit einerseits und die geschlechtsspezifische Trennung von Produktions- und Reproduktionssphäre andererseits sind (vgl. Kap. 2). Ist dieses Modell mit dem Fokus auf den Arbeitsmarkt auch auf die Kunst übertragbar?

Die Mystik, die der Kunst anhaftet, verdeckt die Wahrnehmung von sozialer Ungleichheit. Hinter der Metapher vom Genie und den Diskussionen um „gute Kunst“ und ihren Wert sind ideologische Verfestigungen am Werk, auf deren Wirksamkeit sich Künstler verlassen können: schließlich sind die Strukturen von ihresgleichen geschaffen worden. Daß KünstlerIn zu sein aber auch bedeutet, hart und kontinuierlich zu arbeiten und Rahmenbedingungen notwendig sind, die dies ermöglichen, wird nur allzugern vernachlässigt. Und daß Künstlerinnen dabei von Anfang an strukturell benachteiligt sind, daß beispielsweise „von jeder öffentlichen Mark [...] mindestens DM 0,85 der Produktion und Präsentation des Werkes von Männern zugute kommen und höchstens DM 0,15 derjenigen des Werkes von Frauen“ (Petzinger/Koszinowski 1992: 22), wird entweder bestritten oder mit mangelnder Qualität der Arbeit von Künstlerinnen „erklärt“ und damit gerechtfertigt.

Bevor ich mich mit der Frage auseinandersetzen kann, inwiefern sich Künstlerinnen in Sachsen-Anhalt von Künstlern unterscheiden (Kap. 4) und worin diese Unterschiede begründet sind (Kap. 5), ist es zunächst notwendig, einige Ausführungen über „die Kunst“ im allgemeinen zu machen. Befreit von verklärendem Ballast stellt sie sich als ein Berufsfeld dar, in dem – neben anderen Dingen – auch Erwerbsarbeit von Frauen und Männern geleistet wird. So möchte ich in diesem Kapitel einige Merkmale des Berufsfeldes Kunst zusammentragen¹, die sowohl für die frühere Bundesrepublik vor und die alten Bundesländer nach dem 3. Oktober 1990 als auch für die neuen Bundesländer nach dem Beitritt gelten.² Daran schließt sich ein Exkurs über die Besonderheiten des Berufes KünstlerIn in der DDR an, den ich für erforderlich halte, weil die überwiegende

¹ Undiskutiert bleibt die Frage, was Kunst ist. Kunstsoziologie stellt die Kunstformen „in die Mitte ihrer Überlegungen und Analysen, und zwar als soziale Gegebenheiten, ohne sich in eine Diskussion darüber zu verlieren, was denn Literatur, Musik oder Theater seien und wann sie sich in ihren Erscheinungsformen als Kunst bezeichnen lassen.“ (Silbermann 1986: 7) Außerdem: „Die Kunst verfügt über keine klar definierten Kriterien, die festlegen, was als künstlerisch bedeutsam bzw. als unbedeutsam zu bewerten ist, welche Kunst erfolgreich und welche nicht erfolgreich sein wird.“ (Gerhards 1997: 15)

² Immerhin wird die Kulturlandschaft Gesamtdeutschlands von den alten Ländern allein deshalb schon bestimmt, weil 80% der Erwerbstätigen dieses Bereiches dort leben und arbeiten (Hummel et al. 1994: 7).

Zahl der heute aktiven Künstlerinnen und Künstler in Sachsen-Anhalt auch künstlerisch in der DDR sozialisiert wurde und mit diesem Erbe unter veränderten Rahmenbedingungen leben und arbeiten muß. Dabei werde ich immer wieder versuchen, die Frage zu beantworten, inwieweit das Kreckelsche Modell auf die Kunst anwendbar ist und welchen Beitrag es zur Erklärung geschlechtsspezifischer Ungleichheiten zwischen Künstlerinnen und Künstlern in Sachsen-Anhalt leisten kann.

3.1 Kunst als Beruf³

Der Kunst haftet der Mythos des Besonderen an. Galt sie einst nur als gutes Handwerk, wird ihr mit der Befreiung des Individuums (in der Spätantike und neuerlich in der Renaissance – Eisermann 1989) ein Selbstzweck zugestanden, die Möglichkeit individuellen kreativen Ausdrucks. Das Produkt dieses (Arbeits-)Prozesses – das Werk – gilt als Identifikationsobjekt, als Selbstverwirklichung, so daß künstlerische Tätigkeit (z.B. vom Publikum, aber auch von anderen) nicht als Arbeit begriffen wird, schon gar nicht als abhängige. Diese „ideologische, gesellschaftlich bedingte Trennung zwischen Arbeit und Kunst“ durchzieht – nach Erd – die Geschichte der Menschheit (Erd 1997: 145). „Die Beschäftigung mit den Künsten wird traditionsgemäß als eine ‘hehre’ Angelegenheit angesehen. ‘Liebe zur Kunst’, ‘Erleuchtung durch Kunst’ und ähnliche Wertkonstellationen haben bis zu einer Fetischhaltung geführt, die entweder bei einer Verdammung der Künste ins elitäre Gefüge endet oder einer Anbetungsattitüde unter Außerachtlassung jedweden materiellen Hintergrunds.“ (Silbermann 1986: 114f) Die Aufhebung der gedanklichen Trennung von Kunst und Arbeit, die empirisch im professionellen Bereich nie existierte, ermöglicht es, Kunst als einen Erwerbszweig zu betrachten, mit dessen Strukturen sich die in ihm Tätigen auseinandersetzen müssen.

Denn: Kunst ist ein autonomer Teilbereich der Gesellschaft. Dafür sprechen Merkmale wie die Zurückdrängung kunstfremder Sinnorientierungen, die Orientierung der Produzenten an der Kunst selbst, die Ausbildung von Berufsrollen und Institutionen (Gerhards 1997). Daß die Rolle der KünstlerIn nur in geringem Maße formalisiert ist, steht dem nicht entgegen. Die „Künstlerrolle ist [...] in erster Linie als *generative* Rolle zu fassen, d.h. als Rolle, deren Inhaber Neues vor allem in das kulturelle Wert- und Normengefüge hineinzutragen bemüht sind.“ (Thurn 1973: 26) Ihr zentrales Merkmal ist die

³ Diesen Titel verdanke ich Hans Peter Thurn, der damit in Anlehnung an Max Webers 1917 in München gehaltenen Vortrag „Wissenschaft als Beruf“ einen Abschnitt in seinen Studien zur Kunstsoziologie „Bildmacht und Sozialanspruch“ (1997) überschreibt.

eigenschöpferische Leistung, d.h. die entscheidende und gestalterische Einflußnahme „auf alle zur Herstellung eines Kunstwerks erforderlichen Tätigkeiten“ (Hummel 1990: 11), die Schaffung einer fiktionalen Realität unter der Maßgabe des Gebots der Neuschöpfung (Luhmann, zitiert nach Gerhards 1997: 11).

Im Spannungsfeld zwischen dem „Gebot der Neuschöpfung“ und der Erwerbsarbeit, aus der „Mischung von innerer Berufung einerseits und äußeren Anforderungen andererseits konstituiert sich der – um einen Begriff von Erving Goffman aufzunehmen – *hybride Charakter der Künstlerrolle*.“ (Gerhards 1997: 14) Diese innere Berufung, eher wert- als zweckrationalen Charakters, geht einher mit der Inkaufnahme ökonomischer Nachteile, mit einer Art Realitätsabsage um der künstlerischen Produktion willen, einem Zuwachs an innerer Labilität und Verschärfung der Konkurrenzverhältnisse zugunsten eines Freiheitsgewinns; aus ihr erwächst die Widerstandskraft gegen die Zumutungen des Alltags. Ihr Vorhandensein veranlaßt Thurn (1997b) mit Bezug auf Max Weber zu einem Vergleich zwischen dem Beruf der WissenschaftlerIn und dem der KünstlerIn: „Künstler praktizieren ihren *Beruf* als *Lebensform* nach Maßgabe *innerer Berufung*.“ (Thurn 1997b: 121) Ihr Selbstverständnis gründet sich auf „*Individualität* (persönliche Eigenart), *Originalität* (Schaffen aus sich selbst heraus), *Virtuosität* (besondere Könnerschaft) [und] *Universalität* (Vielseitigkeit der Interessen und Kompetenzen)“ (Thurn 1997a: 83f).

Die Rollen-Berufung nebst -vielfalt und -flexibilität schützt jedoch nicht vor Rollenkonflikten. Pragmatische Erwägungen zwingen eine Vielzahl von KünstlerInnen zu einem „äußeren Beruf“, dem als Neben- oder „Brotberuf“ nachgegangen wird. Er steht im latenten Konflikt zur künstlerischen Tätigkeit, die als Hauptaufgabe, als eigentlicher Beruf empfunden (und gelebt) wird. Diese Rivalität zwischen nichtkünstlerischer Berufs- und künstlerischer Handlungsrolle wirkt sich negativ auf Zeit und Kraft für die künstlerische Arbeit aus (Thurn 1973: 25). Das Paradox besteht darin, daß – abgesehen von denen, die ausdrücklich eine Anstellung suchen – zwar alle KünstlerInnen Arbeit im Sinne des Eigenauftrags haben, aber deshalb nicht zwingenderweise ein Erwerbseinkommen zur Deckung der Reproduktionskosten erzielen oder nur in äußerst begrenztem Umfang. KünstlerInnen leisten einen gesellschaftlichen Beitrag, der – gemessen an den empirischen Erfordernissen – nicht ausreichend abgegolten wird.⁴ Ihre Abhängigkeiten vom Markt und seinen Strukturen sind auch unter Berücksichtigung aller Beson-

⁴ Ohne auf die Funktion von Kunst hier eingehen zu können, muß dieser für die Ungleichheitsforschung relevante Sachverhalt festgehalten werden, auch wenn ich mich nachfolgend auf die Ungleichheit von Künstlerinnen und Künstlern und deren Ursachen konzentrieren werde.

derheiten künstlerischer Arbeit vergleichbar mit denen der übrigen Erwerbspersonen, auf die Kreckel sein Modell vom ungleichheitsbegründenden Kräftefeld anwendet.

Von weitreichender Bedeutung für das Agieren auf dem Markt sind die temporären oder auf Dauer gestellten Aushandlungsprozesse mit den kunstvermittelnden Institutionen (Theater, Orchester, Museen und Galerien etc.). Ohne sie und ihre Experten finden KünstlerInnen und ihre Werke kaum zum Rezipienten. Wer sich auf das Knüpfen und die Pflege solcher Netzwerke nicht versteht, „bleibt draußen“, d.h. ohne zahlendes Publikum/Käufer. Damit ist bereits eine strategische Ressource – die Zugehörigkeit – benannt (vgl. Kap 3.2), deren Einsatz ebenso strukturbestimmend ist, wie er Ungleichheit generiert. Um diese Barriere in der Anfangszeit überwinden zu können, gründen vornehmlich die Männer in der Kunst – zumeist zwischen Studium und erhoffter, zumindest angestrebter Etablierung – als Gegenstrategie eigene Netzwerke in Form von Künstlergruppen. Auch wenn sich diese häufig nach wenigen Jahren wieder auflösen (zumal in der Bildenden Kunst) und die Solitäre allein weiter kämpfen – jedoch nicht ohne von der gemeinsamen Zeit und den gemachten Erfahrungen zu partizipieren – (Thurn 1997a), drückt sich darin nicht zuletzt markt-strategisches Handeln aus, das ein weiteres Indiz für die Anwendbarkeit des Kreckelschen Modells liefert.

Ein einheitliches Berufsbild „KünstlerIn“ zu zeichnen, scheitert nicht zuletzt daran, daß es keinen standardisierten Berufsverlauf gibt, daß Berufsverbände zwar existieren, jedoch weitgehend unbedeutend sind (Gerhards 1997: 14) und die „Herstellung von Kunst“ kaum Geltungsgewißheit besitzt und so zur Risikoproduktion avanciert. Die Einheit besteht in der Differenz der Anforderungen und Aufgabenfelder, der verschiedenen Auftrag- und Arbeitgeber, der unterschiedlichen Produktionsweisen und Märkte. Inner- und zwischenberufliche Mobilität verwehren sich ebenso der Unterordnung unter einen statischen Berufsterminus wie der Zwiespalt zwischen Identifikationsberuf und jenem Tätigkeitsbereich, aus dem das meiste Einkommen bezogen und/oder für den die meiste Arbeitszeit aufgewendet wird. Stetig ist allein der Wandel, und „Berufsbilder sind [...] zumindest im Kulturbereich sehr viel komplexer als die Klassifikationen ‘Beruf Komponist’, ‘Beruf Schriftsteller’ etc. unterstellen. Manches, was als Beruf bezeichnet wird, stellt sich viel häufiger als ein Anwendungsbereich einer bestimmten Grundqualifikation heraus (des Schreibens, der Musikalität) – so ist das Komponieren viel häufiger eine Tätigkeit, die viele Musiker neben anderen musikalischen Tätigkeiten ausüben (die dann zusammen erst den Beruf ausmachen), als ein Beruf in dem Sinne, daß jemand ausschließlich davon lebt und dafür arbeitet.“ (Fohrbeck/Wiesand 1974: 317)

Künstlerische Tätigkeit weicht in ihren Erscheinungsformen vom Idealtyp der meritokratischen Triade ab.⁵ Dies wird noch einmal deutlich, wenn ich unten (Kap. 3.2) nach empirischen Äquivalenten für Kreckels strategische Ressourcen suche. Bei allem Mythos, aller Unstetigkeit lassen sich dennoch nachfolgend einige strukturelle Merkmale mit Befunden aus dem künstlerischen Berufsfeld füllen, die jedoch wiederum nicht auf alle Künstlerinnen und Künstler zutreffen und spartenspezifische Unterschiede aufweisen.

Ausbildung und Berufswahl

Obgleich es sich bei künstlerischen Berufen bekanntermaßen um Begabungsberufe handelt und in einigen Sparten auch keine an Zertifikate gebundene Zugangsbarrieren existieren, herrscht dennoch ein hohes Bildungsniveau unter den KünstlerInnen vor. Der (jeweils spartenspezifisch typische) Hoch- oder Fachschulabschluß, über den in allen Bereichen die Mehrzahl verfügt, kann als übliche Qualifikation gelten⁶, selbst dann, wenn er gelegentlich nicht direkt künstlerischer Natur ist (wie das Beispiel der Schriftsteller zeigt, die häufig Germanistik o.ä. studiert haben). Andere Ausbildungsarten – beispielsweise Lehrberufe mit durchaus für die später ausgeübte künstlerische Tätigkeit relevanten Inhalten – spielen eine eher untergeordnete Rolle. In der Bildenden Kunst (weniger in Musik und Darstellender Kunst) gibt es überdies eine nicht geringe Zahl Autodidakten, die ebenfalls haupt- oder nebenberuflich künstlerisch tätig sind.

Von großer Bedeutung für die Berufswahl und auch ihre Ausübung – unabhängig von einer direkten Ausbildung – sind bei allen KünstlerInnen die informellen und familiären Sozialisationsprozesse (Gerhards 1997). Thurn (1997b: 109) beschreibt das Herkunftsmilieu als „musisch gesonnenes Elternhaus bürgerlich-mittelständischen Zuschnitts“ und erkennt darunter drei Typen: a) das künstlerisch aktive Elternhaus (Beruf oder Hobby), b) die Kaufmannsfamilien und c) die Techniker oder Ingenieure. Fohrbeck und Wiesand haben bereits 1974 im Rahmen der Künstler-Enquete festgestellt, daß KünstlerInnen aus mittleren und oberen Beamten-, Angestellten- oder Selbständigenfamilien und solchen stammen, in denen Vater, Mutter oder Geschwister künstlerisch tätig sind oder waren. Sie konnten über die Begünstigung der Berufswahl durch das künstlerische Milieu hinaus auch einen Zusammenhang zwischen dem Erwerbsstatus des Vaters und dem des Kindes herstellen: KünstlerInnen aus Selbständigenfami-

⁵ Allerdings weichen auch andere Bereiche der empirischen Wirklichkeit von diesem und anderen Idealtypen ab; dies liegt nicht zuletzt im Charakter von Idealtypen begründet.

⁶ Für alle Kulturberufe (d.h. einschließlich DesignerInnen, BibliothekarInnen, PublizistInnen etc.) gilt, daß der Anteil der Männer, die über einen Hoch- oder Fachschulabschluß verfügen, verglichen mit

lien neigten vergleichsweise oft dazu, später auch selbständig zu arbeiten; jene aus Angestellten- oder Beamtenfamilien suchten selbst auch nach einer sicheren Anstellung.

Arbeitsformen

Wie in anderen Berufsgruppen lassen sich auch die Arbeitsformen in der Kunst sowohl nach ihren äußeren Beschäftigungsverhältnissen als auch nach ihren Inhalten unterscheiden. Der äußeren Differenzierung nach teilen sich die KünstlerInnen zunächst in zwei Beschäftigungs-Lager: die Angestellten und die Selbständigen bzw. Freischaffenden. Diese Unterscheidung trennt zumindest teilweise auch die Sparten voneinander. Während MusikerInnen und Darstellende KünstlerInnen zum überwiegenden Teil ihre vor allem repetitiv-interpretativen Kunstformen als angestellte Arbeitnehmer ausüben, trifft das nur auf jede/n Zweite/n in der Bildenden Kunst zu (Fohrbeck/Wiesand 1974).

Die angestellten KünstlerInnen legen Verhaltensweisen an den Tag, die denen anderer abhängig beschäftigter ArbeitnehmerInnen vergleichbar sind. Erd (1997) hat z.B. für OrchestermusikerInnen nachgewiesen, daß sie nach einem Konzert rasch ihren Arbeitszusammenhang verlassen, große Distanz zu ihrer Berufskleidung aufgebaut haben und an einer optimalen Verwertung ihrer Arbeitskraft (z.B. Bezahlung nach Tarifverträgen sowie Zweit- oder Nachnutzung in musikalischen Gelegenheitsgeschäften – Mugge genannt) interessiert sind.

Eine der Besonderheiten der zu untersuchenden Berufsgruppe ist der außerordentlich hohe Anteil an Selbständigen. Die für Mitte der 70er Jahre von Fohrbeck und Wiesand bezifferten Anteile – Musik und Darstellende Kunst ca. 25%, Bildende Kunst 50% – werden von den Ergebnissen der Volkszählung 1987 bestätigt (ZfKf 1995: 26). Laut Mikrozensus 1991 hat sich der Anteil der Selbständigen noch einmal erhöht: von 42 000 Musikerinnen und Musikern gaben 35% an, selbständig zu arbeiten, bei den 29 000 Darstellenden KünstlerInnen immerhin 31%; der Anteil in der Bildenden Kunst bleibt stabil bei reichlich 50% von insgesamt 66 000 (Statistisches Bundesamt 1994: 366). Allerdings bedeutet auch bei den KünstlerInnen Selbständigkeit nicht immer dasselbe; der überwiegende Teil gehört nicht mehr zu den Freien Berufen im herkömmlichen Sinne. Fohrbeck und Wiesand haben nach Ergebnissen der Künstler-Enquete vier Kategorien erstellt:

dem Gesamtdurchschnitt 1995 doppelt so hoch, bei den Frauen gar viermal so hoch war (ZfKf 1995: 5, 26).

- *Faktische Arbeitnehmer* (DarstellerInnen, SängerInnen, MusikerInnen) sind jene, die sich aufgrund ihrer betrieblichen Eingliederung in vergleichbaren Abhängigkeiten befinden wie abhängig Beschäftigte.
- Zu den *Arbeitnehmerähnlichen* oder auch „verkappten“ ArbeitnehmerInnen (KomponistInnen, TextdichterInnen, MusikbearbeiterInnen, Bildende KünstlerInnen, DesignerInnen, MusikerzieherInnen) gehören die KünstlerInnen, die wirtschaftlich von einem Auftraggeber abhängig sind.
- Die Gruppe der *sozial schutzbedürftigen, wirtschaftlich eingeschränkten Freischaffenden* (MalerInnen und BildhauerInnen) wird aus jenen gebildet, die zwar für verschiedene Auftraggeber arbeiten, deren wirtschaftliches Aufkommen eine unternehmerische bzw. selbständige Teilnahme am Marktgeschehen jedoch nicht zuläßt.
- Die *echten Selbständigen oder Unternehmerähnlichen* (Design-Berufe, KomponistInnen, OrchesterleiterInnen) haben entweder eigene Angestellte oder einen wirtschaftlichen Status, der ihnen die Teilnahme am Marktgeschehen erlaubt. Ihr Anteil an den Selbständigen beträgt ca. 10%.

Eine zweite – innere – Differenzierung der Arbeitsformen besteht in ihrer inhaltlichen Ausrichtung. Angestellte, aber auch Freischaffende bzw. Selbständige führen angewandte Auftragsarbeiten aus, d.h. der Arbeit-/Auftraggeber bestellt und bezahlt ein Produkt vorbestimmten Inhalts. Und auch die Form, über die die KünstlerInnen zwar selbst entscheiden, wird doch mit der Wahl einer bestimmten KünstlerIn – aufgrund des dem Auftraggeber bekannten Stils – in gewissen Grenzen antizipiert.⁷

Auf der anderen Seite gibt es freie künstlerische Arbeit: Die KünstlerInnen stellen sich ihre Aufgaben selbst und setzen diese ohne Blick auf ein potentiell Publikum oder eine KäuferInnengruppe um. Zum einen wird diese Art der künstlerischen Tätigkeit begünstigt, weil moderne Gesellschaften die Autonomie der Künste anerkennen. Zum anderen stehen ihr jedoch die Arbeits- und Lebenshaltungskosten entgegen: Wenn nicht mit einem direkten Verkauf des Werkes gerechnet wird (unabhängig davon, daß es später dennoch zum Verkauf gelangen kann), muß die Finanzierung durch andere künstlerische (Auftrags-)Arbeit oder eine nicht-künstlerische Arbeit abgedeckt werden. Im positivsten Fall, der aber nur auf eine Minderheit aller KünstlerInnen zutrifft, können durch den Verkauf der freien Arbeiten nachfolgende, ebenfalls freie Arbeiten und so ein kontinuierlicher Schaffensprozeß finanziert werden. Für viele findet freies schöpfe-

⁷ Es darf dabei nicht vergessen werden, daß ein Großteil der freien Aufträge nur an jene vergeben wird, die berechenbar einen ganz bestimmten Stil pflegen und sich durch ihn bereits ausgewiesen haben. Ganz wenigen bleibt es vorbehalten, auch noch nach der Auftragserteilung ihr „Eigenes“ umzusetzen.

risches Arbeiten allerdings diskontinuierlich statt; z.T. führt diese Diskontinuität ganz weg von der Kunst und zur Aufgabe des Berufes, wenn auch nicht der inneren Berufung.

Eine Mischform aus äußerer Unterstützung und innerer Freiheit stellen (von Bund, Ländern, Gemeinden, Stiftungen oder privaten Sponsoren/Mäzenen) geförderte Projekte⁸ dar, die in verschiedenster Form (durch Bereitstellung von Arbeitsräumen, Materialien und Geräten oder zweckgebundenen Geldern bzw. Stipendien) Freiräume eröffnen, die mit selbstbestimmten künstlerischen Inhalten gefüllt werden können.

Neben direkten künstlerischen Arbeitsformen gibt es auch indirekte, deren bedeutendste Erscheinungsform die Lehrtätigkeit⁹ ist. Zusätzlich zur Beschäftigung mit dem jeweiligen Medium wird die Weitergabe von Wissen und Erfahrung von der Mehrzahl der lehrenden KünstlerInnen nicht im Widerspruch zur eigenen künstlerischen Intention gesehen (sofern die zeitliche Komponente ausgeblendet bleibt). Zum einen trägt Lehrtätigkeit zum Selbstverständnis und auch zur Selbstreproduktion bei; zum anderen wird sie als Anregung begriffen, als Möglichkeit des Austauschs und der Auseinandersetzung mit Inhalten, die die nachfolgenden KünstlerInnengenerationen beschäftigen. Allerdings gibt es außer der Lehrtätigkeit an Kunsthochschulen auch jene in Arbeitsgemeinschaften und Zirkeln, im sozio-kulturellen Bereich und an Volkshochschulen, um nur einige zu nennen, die künstlerisch weniger anspruchsvoll und befriedigend scheint. Bei den Letztgenannten rangiert der Aspekt des „Broterwerbs“ deutlich vor der künstlerisch-intellektuellen Bereicherung.

Hinter einigen der selbständigen und freien künstlerischen Arbeitsformen verbirgt sich nicht selten Arbeitslosigkeit. Widerspricht die tatsächliche Auftragslage der inneren Berufung, kann zwar der Anspruch, KünstlerIn zu sein, durch Arbeit im Eigenauftrag legitimiert werden; an der prekären wirtschaftlichen Situation ändert dies jedoch nichts. Der Gang zum Arbeitsamt erscheint aus zwei Gründen überflüssig: Zum einen kann die Mehrzahl der freischaffenden KünstlerInnen von ihrem geringen Einkommen keine Beiträge in die Arbeitslosenversicherung einzahlen, so daß ihnen ohnehin keine Gelder (zumindest aus dieser Kasse) zustehen; zum anderen bleibt die Vermittelbarkeit häufig auf ABM beschränkt. So sind die Zahlen der arbeitslos gemeldeten KünstlerInnen nur unter Vorbehalt zu berücksichtigen. Nach eigenen Berechnungen, basierend auf der

⁸ Darüber hinaus muß die Subventionierung der kunstvermittelnden Institutionen (Theater, Museen und Orchester) genannt werden, die jedoch in erster Linie den dort (befristet oder unbefristet) angestellten KünstlerInnen und erst in zweiter den freien zugute kommt.

⁹ Allein in der Bildenden Kunst lehren ca. 40% aller KünstlerInnen (Saul 1994: 38).

Strukturanalyse der Bundesanstalt für Arbeit, Nürnberg (fernmündliche Auskunft des Statistischen Bundesamtes 1999), waren am 30. September 1997 18 514 Künstlerinnen und Künstler der Sparten Musik, Darstellende und Bildende Kunst arbeitslos gemeldet. Unter Zugrundelegung der im Mikrozensus 1997 erfaßten KünstlerInnen dieser Sparten entspricht das einer Arbeitslosenquote von 10%, die große spartenspezifische Unterschiede aufweist: Musik 6%, Darstellende Kunst 19%, Bildende Kunst 10%.¹⁰

Einkommen und Absicherung

Generell gilt: Das Einkommen der Künstlerinnen und Künstler in Deutschland entspricht nicht ihrer Ausbildung. In besonderem Maße trifft dies auf Bildende KünstlerInnen zu. „Einnahmen von 40 000 DM oder mehr, die mit Einkommen anderer Berufe korrespondieren, die einen ähnlich hohen Akademisierungsgrad aufweisen, erreichen nur sehr wenige Künstler.“ (Saul 1994: 29)

Doch auch hier ist es schwierig, mit Zahlen zu operieren. Das Statistische Bundesamt gibt für 1991 an, daß 53% der KünstlerInnen ein monatliches Nettoeinkommen von bis zu 3 000 DM erzielen, 10% erarbeiteten im gleichen Zeitraum weniger als 1 000 DM (Statistisches Bundesamt 1994: 368). Diese Angaben beziehen sich jedoch auf das gesamte Einkommen, also einschließlich jenem aus indirekter oder nicht-künstlerischer Tätigkeit. Die Einkommen nur aus künstlerischer Arbeit erfaßt die Künstlersozialkasse (KSK). Dabei handelt es sich allerdings a) um Schätzungen und b) nur der freischaffenden und c) freiwillig dort versicherten KünstlerInnen bezüglich des zu erwartenden Einkommens im darauffolgenden Jahr, die nachträglich nicht korrigiert werden. Nach diesen Angaben standen den KSK-Versicherten 1994 durchschnittlich rund 20 000 DM aus künstlerischer Arbeit zur Verfügung (Frauen rund 4 000 DM weniger), das sind monatlich knapp 1 700 DM (für Frauen reichlich 1 300 DM). Ein differenzierter Blick auf die Sparten zeigt, daß die ebenfalls bei der KSK versicherten JournalistInnen und PublizistInnen den Durchschnitt nach oben verschieben; die Schätzungen der KünstlerInnen liegen z.T. deutlich darunter (Musik: 16 574 DM, Darstellende Kunst: 20 649 DM; Bildende Kunst: 18 865; Wort: 26 195 DM) (Statistisches Bundesamt 1994: 369).

Als Reaktion auf die schwierige wirtschaftliche Situation der freien künstlerischen und publizistischen Berufe, deren Einkommen nicht nur gering ist, sondern auch unregelmäßig zur Verfügung steht und nicht selten zu (Alters-)Armut führt, hat die Bundesregierung das Künstlersozialversicherungsgesetz verabschiedet, das zum 1.1.1983 in

¹⁰ Der Anteil der arbeitslosen Frauen an allen Künstlerinnen liegt sowohl insgesamt als auch nach Sparten differenziert (ausgenommen Musik) über dem Durchschnitt; vgl. dazu auch Kap. 4.

Kraft getreten ist. Die Künstlersozialkasse als zuständige Versicherungsanstalt zahlt (aus Bundeszuschüssen und Umlagen der Unternehmen, die KünstlerInnen auf Honorarbasis Aufträge erteilen) den Arbeitgeberanteil in die Kranken- und Rentenversicherung für inzwischen knapp 65 000 KünstlerInnen und PublizistInnen (Stand 1.1.1994 – Statistisches Bundesamt 1994: 368) ein, den die Freischaffenden bis dahin selbst zu tragen hatten. Wer das in Ermangelung finanzieller Ressourcen nicht konnte, war nicht versichert.

Darüber hinaus werden im Rahmen der Deutschen Künstlerhilfe aus Bundes- und Ländermitteln sowie aus Spenden „Künstler und Schriftsteller [unterstützt], die mit ihrem Werk eine kulturelle Leistung für die Bundesrepublik Deutschland erbracht haben und durch Krankheit, Alter oder widrige Umstände in finanzielle Bedrängnis geraten sind.“ (Auszug aus den Richtlinien zur Deutschen Künstlerhilfe) In den Genuß dieser Hilfe kommen ca. 600 KünstlerInnen laufend, weitere 500 erhalten jährlich einmalige Zuwendungen.

Alter und Altern

Das Durchschnittsalter deutscher Künstlerinnen und Künstler liegt über dem anderer Berufsgruppen. Das erklärt sich zum einen durch das hohe Eintrittsalter, das durch die langen Ausbildungswege zustande kommt. Darüber hinaus erkennen manche KünstlerInnen ihre Begabung/Berufung erst später und entschließen sich nach einer bereits absolvierten Ausbildung und/oder einigen Jahren im Berufsleben für ein Kunststudium oder die Arbeit als künstlerische AutodidaktInnen. Zum anderen liegt das Austrittsalter wesentlich höher. Wer sich berufen fühlt und intrinsisch motiviert arbeitet, hört damit nicht mit Vollendung des 65. Lebensjahres auf. Angestellte KünstlerInnen werden zwar in den Ruhestand geschickt; niemand hindert sie jedoch daran, ihre Arbeitsform zu wechseln, weiterzuarbeiten – wie ihre freischaffenden KollegInnen – und sich diese Arbeit auch entlohnen zu lassen. Allerdings dürfte bei den Generationen, die noch nicht in den Genuß der KSK-gestützten Rentenversicherung gekommen sind, die finanzielle Notwendigkeit eine nicht zu vernachlässigende Arbeitsmotivation darstellen.

Wettbewerb und Markt

Was Kreckel für den Arbeitsmarkt im allgemeinen feststellt, trifft im besonderen auch auf das Berufsfeld Kunst zu: Es handelt sich nicht um einen reinen Markt, auf dem alle gegen alle kämpfen (Kreckel 1997: 186). Spartenzugehörigkeit, Arbeitsform und inhaltliche Ausrichtung unterteilen Künstlerinnen und Künstler in verschiedene Gruppen. Um Anstellungen – ob befristet oder unbefristet – bewerben sich nur jene, deren eigenes

künstlerisches Profil zu dem der freien Stelle paßt; all diese befinden sich dann allerdings schon im Wettbewerb miteinander. Dabei ist die Anzahl der Engagements, auf die sich eine KünstlerIn gleichzeitig einlassen kann, schon aus Zeitgründen begrenzt.

Die Freischaffenden konkurrieren um Aufträge u.ä. sowohl mit anderen Freischaffenden als auch mit den Angestellten. Während eine besetzte Stelle zumeist nicht so bald wieder vakant wird, besteht bei der Bemühung um Aufträge neben der Notwendigkeit ständiger Teilnahme an Ausschreibungen ein weiterer Wettbewerbsaspekt darin, Bedarf für das eigene Werk zu wecken.

Die Entscheidung darüber, was Kunst ist oder was dazu gemacht wird, liegt immer weniger in den Händen der Experten der Philosophie oder Kunstgeschichte: „Der Kunstmarkt als Warenmarkt entscheidet über die Anerkennung, damit über die Förderung und Existenzsicherung Kunstschaffender und über zu erwartende Verkaufsgewinne ihrer Objekte.“ (Filter 1986: 129) Gatekeeper fungieren als Zwischenhändler; sie beherrschen und bestimmen die auch ökonomisch determinierten Mechanismen des Kunstmarktes. Dabei wirken – wie oben angedeutet – nicht die „reinen“ Kräfte von Angebot und Nachfrage, sondern erzeugte Nachfragen, die gezielt bedient werden. Wer dabei mitzuspielen und Bedarf zu wecken und zu stillen versteht, kann – zumal finanziell – anerkannte KünstlerIn werden. Bereits Anfang der 60er Jahre klagte John Kenneth Galbraith, „daß die von der industriellen Leistungsgesellschaft favorisierte Wettbewerbsorientierung im Wirtschaftsleben dazu geführt habe, daß das Künstlerische mehr und mehr zugunsten des Nützlichen in den Hintergrund gedrängt worden sei.“ (Galbraith, zitiert nach Thurn 1974: 235) Knapp drei Jahrzehnte später ist noch immer oder erst recht die Rede von der „‘verhängnisvolle[n] Vermischung von öffentlich-touristischen Interessen und dem, was sich Kultur nennt’, d.h. ein immer stärker sich vordrängendes ökonomisches Interesse [ist] im Spiel.“ (Flimm, zitiert nach Eisermann 1989: 62)

Von der Idee der Schöpfung aus innerer Berufung, gar lebenslang im Form eines Lebensberufs, ist dies weit entfernt. Der im Vergleich mit anderen akademischen Berufen hohe Anteil an BerufswechslerInnen – bei den MusikerInnen und Darstellenden KünstlerInnen betrug er in den 70er Jahren ein Drittel, in der Bildenden Kunst sogar zwei Fünftel (Fohrbeck/Wiesand 1974: 316) – zeugt von begrenzten Kraftreserven bei der Bewältigung physischer und psychischer Belastungen im ständigen Umgang mit dem Angebot-und-Nachfrage-(oder-Bedarf-wecken-und-befriedigen-)Spiel und der daraus für viele resultierenden Geldnot.

Exkurs: KünstlerInnen in der DDR

Wie oben angekündigt, halte ich es für erforderlich, noch einige Ausführungen zum Berufsfeld Kunst in der DDR (in bewußter Abgrenzung zum pauschalisierenden Terminus DDR-Kunst) zu machen. Soweit möglich soll dabei zum einen die Strukturierung des vorangegangenen Abschnitts übernommen werden; zum anderen werde ich unter den jeweiligen Unterpunkten auf die Künstlerinnen in der DDR eingehen, um das nächste Kapitel bezüglich der übergeordneten Fragestellung nach geschlechtsspezifischen Ungleichheiten von Künstlerinnen und Künstlern in Sachsen-Anhalt vorzubereiten. Die Zahlen zur Berufsgruppe der KünstlerInnen sind Schätzungen der Expertengruppe III der deutsch-deutschen Kulturkommission; in der DDR gab es für diesen Bereich keine zentrale und einheitliche Datenerhebung. KünstlerInnen wurden in der Statistik unter „nichtproduzierender Bereich“ mit den Beschäftigten des Gesundheits- und Sozialwesens zusammengefaßt.

Besonderheiten

Eine Charakterisierung der Kunst in der DDR könnte lauten: sie war ambivalent. Einerseits galt die Doktrin der staatlichen Kulturpolitik – vertreten durch die SED –, der andererseits die Künstlerinnen und Künstler mit ihren Autonomieansprüchen gegenüberstanden.

Die „Künste [...] waren Vergegenwärtigungen der geschichtsphilosophischen und politischen Programmformeln, sollten einen ‘humanistischen’ Weg in die Zukunft anzeigen und begleiten“ (Rehberg 1997b: 221), „Mittel der Veränderung des Menschen und seiner Lebensbedingungen, ‘humanistische’ Medien im Dienste der Herstellung eines menschenwürdigen Lebens“ (Rehberg 1997a: 267) sein. Die Legitimierung ihrer Herrschaft durch Kultur und Bildung unter dem Deckmantel des Fortschritts, des Kampfes gegen elitäre Esoterik und der Massenaufklärung ließ sich die DDR auch einiges kosten. 1988 gab der Staat – um nur ein Beispiel zu nennen – vier Milliarden Mark für kulturelle Einrichtungen aus; das entsprach 246 Mark pro Kopf der Bevölkerung. Nach Schätzungen der Kultusministerkonferenz betrug der Vergleichswert in der Bundesrepublik nur 150 DM pro Kopf (Zimmer 1990, zitiert nach Allmendinger/Hackman 1997: 181). Dies drückte sich u.a. in einer der vielfältigsten Theaterlandschaften Europas aus: 87 Orchester¹¹ (darunter drei Weltklasse-Orchester) mit 5 500 beschäftigten Musike-

¹¹ 1990 gab es für 220 000 Einwohner der DDR ein Orchester. Zum Vergleich: in der Bundesrepublik kamen dreimal so viele Menschen auf ein Orchester, in den USA siebenmal und in Großbritannien fast zwanzigmal so viele (Allmendinger/Hackman 1997: 178).

innen, 65 Theater mit 20 800 Beschäftigten, die über 200 Spielstätten versorgten, 16 Puppentheater und zehn Kabarets. Daneben gab es 650 professionelle Musikgruppen, 4 700 Amateur-Tanzbands, 785 Chöre mit 245 000 Mitgliedern, 4 500 Blas- und Streichorchester sowie 200 Amateur-Sinfonie- und Kammerorchester. Zusätzlich existierten Gesangsgruppen der Jugendorganisation FDJ und der Kirche: 2 000 haupt- und nebenberufliche Kirchenmusiker, 1 600 Musikgruppen und viele Chöre, u.a. der Dresdner Kreuzchor und der Thomaner-Chor Leipzig. Nicht weniger reich gestaltete sich die Museumslandschaft mit 751 Museen im Jahr 1989, darunter 83 Kunst- sowie 53 Literatur-, Theater- und Musikmuseen (Scholz/Waldkicher-Heyne 1994, ZfKf 1995).

Um seine Idee umzusetzen, bedurfte der Staat „seiner“ KünstlerInnen¹²; das Verhältnis beider Seiten zueinander war jedoch von strukturellen Spannungen geprägt. Auch die KünstlerInnen in der DDR hatten Autonomieansprüche, pflegten ihren Eigensinn ebenso wie genialische Professionsideologien und befanden sich zwangsläufig im Dilemma zwischen Anpassungsbereitschaft und Beharrung auf Eigenständigem. Diesem Anspruch auf Selbstbestimmung mußte der Staat, der darin eine Verletzung von Kollektivnormen sah, zwangsläufig mit prinzipieller Skepsis gegenüberstehen. Zugleich war die Staatspartei jedoch gewillt, unter Anerkennung der Tatsache, daß KünstlerInnen nur aus der Eigenständigkeit ihrer Impulse Bedeutendes leisten können, bedingte Zugeständnisse zu machen. Vor dem Hintergrund dieser miteinander ringenden Orientierungen entstanden die Doktrin des Sozialistischen Realismus¹³ und die damit einhergehende Formalismus-Debatte¹⁴ (Rehberg 1997a, b).

Aus der Diskrepanz der an die KünstlerInnen herangetragenen Aufgabe und der Sprödigkeit der „Kulturschaffenden“ bei der Umsetzung selbiger¹⁵ erwuchs wiederum die Unzufriedenheit des Staates mit dem einzelnen, auf die er mit Zensur, offenen Verboten, Drangsalierungen und mitunter auch Verhaftungen reagierte. In den 80er Jahren wurden die Sanktionen, die abweichendes Verhalten nach sich ziehen konnte, unbe-

¹² „Optimistisch mußten die Bilder sein, nach vorneweisend, farbig, Menschen im Kollektiv, in der Arbeitsbrigade, bei der Diskussion eines politischen Beschlusses froh und aktionsbereit zeigend.“ Tabu waren hingegen: Alter, Gebrechlichkeit, Trauer, Einsamkeit und existentielle Motive (Rehberg 1997a: 269).

¹³ „In all diesen Staaten ist eine offizielle nationale Kunst entstanden, die – didaktischer Natur – Idealtypen und Gruppensymbole thematisiert. [...] eine[] nicht-individualistische[] Kunst [...], die eine nivellierende Synthese äußerlich aufgezwungener sozialer Werte und Doktrinen ausdrück[t] [...].“ (Tomars 1964: 211)

¹⁴ Abstrakt arbeitende KünstlerInnen gehörten per se zu den Verdächtigen, egal, wie loyal sie sich verhalten wollten. Damit hat sich der Staat seine Gegnerschaft zum Teil selbst geschaffen (Rehberg 1997a).

¹⁵ Aus Sicht der SED hinkten die KünstlerInnen dem Sozialismus hinterher, waren unzuverlässig und vor allem nicht optimistisch und proletarisch genug (Rehberg 1997b).

stimmbarer. Die neuen Freiräume ließen jedoch keine Erweiterung des Blicks zu, sondern waren vom Verstummen der Kontrolleure gekennzeichnet (Rehberg 1997a, b).

In diesem Spannungsfeld entwickelten sich mannigfaltige Verhaltensmuster zwischen Überzeugung und Opposition¹⁶, die Rehberg (1997a) versucht hat, in Idealtypen – allerdings nur für die Bildende Kunst – zu überführen:

- 1) FunktionskünstlerInnen: offizielle TrägerInnen der Kunst- und Verbandspolitik;
- 2) Kommunistische ÜberzeugungskünstlerInnen: jene, die selbst im Widerstand oder Exil waren und in den ersten Jahren von einem noch nicht erstarrten Antifaschismus motiviert wurden; später waren sie entweder unerbittliche Vertreter des Apparates oder enttäuscht vom Projekt Sozialismus und der Kulturpolitik;
- 3) StaatskünstlerInnen: privilegiert, herausgehoben, mit internationalen Kontakten, loyal, wenn auch nicht unkritisch; der Staat förderte sie nicht ohne Skepsis, aber sie trugen ihm Ansehen und Devisen ein;
- 4) ErfolgskünstlerInnen: z.T. identisch mit 3), erhielten besondere Anerkennung;
- 5) AutodidaktInnen: skeptische bis feindliche Haltung des Staates ihnen gegenüber, Angst vor ungefilterter/unkontrollierter Kreativität derer, die nicht durch die Schulung der Akademie gegangen waren; nur zögerliche Aufnahme von wenigen in den Berufsverband VBK;
- 6) Oppositionelle/DissidentInnen/AbweichlerInnen: oft KunsthochschulabsolventInnen und Verbandsmitglieder, die sich vom offiziellen Kunstbetrieb zurückzogen oder in Spannung zu ihm arbeiteten;
- 7) Exilierte: Ausgebürgerte oder selbst Ausgereiste, die in der DDR künstlerisch geprägt wurden, sich aber im Westen profiliert haben;
- 8) Angepaßte Autonome: ebenfalls KunsthochschulabsolventInnen und Verbandsmitglieder mit gelegentlichen Ausstellungen und Aufträgen; versuchten, nicht aufzufallen, hatten Rahmenbedingungen akzeptiert, ohne sie als Voraussetzungen für ihre Arbeit zu begreifen, fühlten sich autonom und selbstbestimmt; Teilgruppe: unpolitische PragmatikerInnen/UtilitaristInnen, die sich zum System instrumentell verhielten und dabei erfolgreich agierten;
- 9) Junge Autonome: Mitte der 80er Jahre Ausgebildete und AutodidaktInnen versuchten, die Genregrenzen zu relativieren; wollten nicht mehr provozieren, sondern in Rückzugswelten leben und arbeiten; pflegten eine verächtliche Gleichgültigkeit gegenüber dem Realitätsprinzip.

Die oben angesprochene Ambivalenz findet ihren Ausdruck nicht allein im Kampf zwischen Kulturpolitik und Kreativität. Aus der Perspektive der KünstlerInnen war dieser Kampf der Preis für etwas, das sie mit allen DDR-BürgerInnen teilten: das Recht auf Arbeit und soziale Sicherheit. Dafür, daß sich KünstlerInnen in der DDR „der overprotection des wohlmeinenden, aber ängstlichen Staatsapparates ausgesetzt“ sahen, „waren [sie] versorgt, der Lebensrisiken enthoben“ (Rehberg 1997a: 254).

Dies galt gleichermaßen für Künstler und Künstlerinnen. Ihr Selbstverständnis und Selbstbewußtsein erwuchs eben auch aus der relativen ökonomischen Unabhängigkeit durch die eigene Arbeitsleistung. Die Frauen in der DDR haben dafür nicht selbst ge-

¹⁶ Nicht immer waren sich die KünstlerInnen, besonders jene, die dem Staat innerlich fernstanden, ihrer Bindung an ihn bewußt (Rehberg 1997a).

kämpft, es war an das System DDR geknüpft und ist mit ihm (faktisch, aber nicht im Bewußtsein der Frauen) verschwunden. Daß dennoch unreflektierte patriarchale Muster gelebt wurden und auch im Bereich Kunst und Kultur die Formel galt: „*Je höher die Leitungsebene, desto weniger Frauen!*“ (ZfKf 1995: 124), darf nicht außer acht gelassen werden. Ungleichheit der Geschlechter war trotz anderslautender Beteuerungen auch in der DDR an der Tagesordnung. Doch: Wenn auch nicht gleichberechtigt, fühlten sich die Künstlerinnen selbständig und unabhängig, weil ihr Einkommen zum Leben und Großziehen ihrer Kinder (eben auch allein, wenn nötig) ausgereicht hat¹⁷ (vgl. die von Renate Ullrich 1990/91 geführten Interviews, ZfKf 1995).

So empfanden viele Frauen in der DDR „den Ausschluß von politischen Gestaltungsprozessen [...] zwar als eklatanten Widerspruch zu den offiziell proklamierten Ansprüchen, doch verfolgte ein Großteil im Rahmen der vorgegebenen Grenzen ihre individuelle Emanzipation, und gerade in den kreativen und gestaltenden Tätigkeiten, in den Kulturberufen, waren die Möglichkeiten der individuellen Verwirklichung, Selbstreflektion und auch Kompensation gesellschaftlicher Mißstände wohl am ehesten gegeben. Doch, wurden Kompetenzkonflikte zwischen den Geschlechtern thematisiert [...] stießen sie [...] sehr bald an die von Männern dominierte politische und ideologische Machtausübung.“ (ZfKf 1995: 125)

Ausbildung

Wurde oben bereits der hohe Grad an formaler Bildung im Berufsfeld Kunst im allgemeinen beschrieben, trifft dies für die DDR im besonderen zu. Die akademische Ausbildung als Hauptweg zum/r Berufskünstler/in fand mit Ausnahme der Kirchenmusikschulen an den staatlichen künstlerischen Hoch- und Fachschulen statt. Neben dem Direktstudium gab es nicht selten die Möglichkeit eines Fern- oder Abendstudiums, beispielsweise für jene, die bereits in einem verwandten Bereich arbeiteten oder für die aus anderen Gründen ein Direktstudium nicht in Frage kam. Der Zugang¹⁸ zu diesen Schulen wurde durch ein mehrstufiges Eignungsprüfungssystem geregelt. Dabei gehörten zur „Eignung“ nicht nur Talent, sondern auch Beigaben, die die Loyalität zum Staat symbolisierten; zeitweise gab es Quoten für BewerberInnen aus der Arbeiterklasse. Rehberg (1997a) betont jedoch, daß die Auswahlprozesse nie nur politisch bestimmt

¹⁷ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, daß eine Vielzahl vom KünstlerInnen in der DDR mit einem/r Künstler/in verheiratet und die materielle Absicherung beider Partner und ihrer Kinder gewährleistet war.

¹⁸ Auf fünf bis sechs Studienplätze an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden kamen beispielsweise 150 BewerberInnen (Rehberg 1997a).

wurden, sondern prinzipiell auch Vetomöglichkeiten zugunsten der Begabtesten bestanden.

Zur professionellen Vorbildung und Förderung des BerufsmusikerInnen Nachwuchses standen DDR-weit 112 Musikschulen zur Verfügung, die im Jahr 1989 über 40 000 SchülerInnen unterrichteten (Scholz/Waldkircher-Heyne 1994: 27). Auf den Sachverhalt, daß die Zahl der Ausgebildeten bzw. AbsolventInnen der Musikhochschulen dennoch nicht genügte, um die zahlreichen Orchester zu besetzen, komme ich im Unterpunkt Arbeitsformen noch einmal zu sprechen. Als Zusatzausbildung nach dem Studium gab es für einige Auserwählte aller Fachrichtungen die Möglichkeit einer Meisterschülerschaft an ihrer jeweiligen Schule oder an der Akademie der Künste der DDR. Letztere ermöglichte neben einem Stipendium und einem Arbeitsraum (beides gewährten die Hochschulen ebenfalls) auch Wohnraum, Reisekosten und die Nutzung der Akademie-Werkstätten.

Verschwindend gering war die Zahl der AutodidaktInnen, die in der DDR als BerufskünstlerInnen anerkannt wurden und eine Arbeitsgenehmigung erhielten (vgl. Unterpunkt Arbeitsformen). Daß sie im Grunde eine AußenseiterInnenexistenz führten, bezieht Rehberg (1997a) als Indiz für die Gültigkeit seiner These vom Kulturfeudalismus der staatssozialistischen Gesellschaften (vgl. Unterpunkt Wettbewerb und Markt).

Frauen standen die Tore zu den Kunsthoch- und -fachschulen theoretisch nicht weniger weit offen als Männern. Studentinnen mit Kindern wurde die gemeinsame Unterbringung in einem Wohnheim, ein Kinderkrippenplatz sowie eine monatliche finanzielle Unterstützung vom Staat gewährt. Dennoch betrug der Frauenanteil 1988 – außer in der Angewandten Kunst – unter 50%: Musik: 44,1%, Darstellende Kunst: 38,7%¹⁹, Bildende Kunst 42% und Angewandte 59,7%. Die Zahl der durch die Akademie der Künste geförderten Frauen aller künstlerischen Fachrichtungen (Preis oder Stipendium) betrug in den Jahren 1957 bis 1987 38; das entspricht einem Frauenanteil von 26,6% (ZfKf 1995: 130, 137).

Arbeitsformen

Das übliche Beschäftigungsverhältnis für MusikerInnen und Darstellende KünstlerInnen war das feste Engagement. Nach dem Studium spielten die Musik-AbsolventInnen einer

¹⁹ Bewerbungen um einen Studienplatz für Schauspiel wurden in Anlehnung an das Repertoire der Theater nach Geschlecht quotiert: Zwei Drittel der Studienplätze gingen an Männer, ein Drittel an Frauen (Ullrich/Wiegand 1996: 83).

zentralen Kommission vor und wurden den Orchestern zugeteilt; die Integration der SchauspielerInnen in ein Theaterensemble erfolgte schon während der Ausbildung. Die Verpflichtung, drei Jahre an einem Arbeitsplatz tätig zu sein, der den AbsolventInnen nach planwirtschaftlichen Erfordernissen zugewiesen wurde, galt für alle StudienabgängerInnen in der DDR. Danach bestand die Möglichkeit eines Wechsels; die Unkündbarkeit hielt jedoch die meisten in ihrem Engagement, was bei den Theatern zur vielbeklagten Ensemblestarrheit und zu künstlerisch unbefriedigenden Situationen führte.

Für die Freischaffenden – vor allem Bildende und UnterhaltungskünstlerInnen sowie SchriftstellerInnen – war die Mitgliedschaft in einem Verband die Voraussetzung für die Anerkennung des Berufsstatus.²⁰ Nach einem Studium wurden die AbsolventInnen automatisch KandidatInnen in einem Verband, der dann über ihre Aufnahme abstimmt. AutodidaktInnen konnten die begehrte Arbeitsgenehmigung erhalten, indem sie eine Aufnahmeprüfung vor dem jeweiligen Verband ablegten. Darüber hinaus bestand die Möglichkeit einer staatlichen Zulassung freischaffender KünstlerInnen durch eine Einstufungskommission, die eine z.T. zeitlich befristete oder auch für nebenberufliche Tätigkeit geltende „Pappe“ ausstellte, die das zu erhebende Honorar festlegte.²¹ Mitgliedschaft oder Zulassung waren die Berechtigung, um eine Steuernummer zu beantragen, mit der wiederum die Verkaufs- bzw. Auftrittsgenehmigung verbunden war.

Wie oben angedeutet, ist es schwierig, quantitative Aussagen zu den KünstlerInnen in der DDR zu treffen. Basierend auf den Schätzungen der Expertengruppe III der deutsch-deutschen Kulturkommission – ergänzt durch andere Quellen – möchte ich dennoch eine Bezifferung wagen: Am 30. September 1989 waren 96 600 Beschäftigte im künstlerischen und kulturellen Bereich tätig, davon 11,7% selbständig. Die Schätzung nur der KünstlerInnen beläuft sich für 1987/88 auf 38 000, darunter 16 000 Freischaffende (Scholz/Waldkircher-Heyne 1994), verteilt auf die unterschiedlichen Sparten (vgl. Tabelle 3.1:1).

²⁰ Der Organisationsgrad lag in der Bildenden Kunst bei 97%, bei den SchriftstellerInnen bei 85% (Scholz/Waldkircher-Heyne 1994: 4*).

²¹ Dies galt vornehmlich für UnterhaltungskünstlerInnen; eine Freischaffenden-Ordnung für den Darstellenden Bereich fehlte bis zuletzt.

Tabelle 3.1:1 Künstlerinnen und Künstler in der DDR 1987/88 nach Sparte und Arbeitsstatus (in absoluten Zahlen)

Sparte	KünstlerInnen	
	angestellt	freischaffend
Bildende Kunst		6 240
darunter: Gebrauchsgraphik		1 650
Formgestaltung		1 500
Malerei/Graphik		1 490
Darstellende Kunst	3 080	500-600*
darunter: Schauspiel	1 480	
Regie	820	
Unterhaltungskunst**		7 330
darunter: Musik		4 220
Literatur		1020
Musik	3 720/5 500	910
Gesang	2 060	

* Schätzung des ZfKf (1995) für 1987

** (Schauspiel, Gesang, Artistik, Diskothek, Musik und Programmgestaltung)

Quelle: Scholz/Waldkircher-Heyne 1994: 4*, 13; eigene Zusammenstellung

Am Beispiel der MusikerInnen möchte ich kurz umreißen, wie folgenreich die staatliche Ausbildungslenkung für den „Kulturauftrag“ war. Verschiedene AutorInnen sind sich darin einig, daß die Mindestvorgaben von 60 MusikerInnen pro Orchester teilweise unerfüllt blieben. Allmendinger und Hackman (1997) sprechen davon, daß 32 von insgesamt 87 Orchestern über weniger als 50 besetzte Planstellen verfügten; Scholz/Waldkircher-Heyne (1994) erwähnen 3,5% unbesetzte Stellen. Diese Besetzungsschwäche hatte ihre Gründe in den zu geringen Ausbildungszahlen: Zum einen wurden Konservatorien geschlossen, und die Ausbildung zur BerufsmusikerIn beschränkte sich auf die Musikhochschulen Berlin, Weimar, Leipzig und Dresden; zum anderen behinderte die Quote für BewerberInnen aus der Arbeiterklasse die Auswahl talentierter MusikerInnen. Um diese eklatante Lücke zu schließen, verfolgte die Kulturpolitik verschiedene Strategien. Neben der zunehmenden Integrierung von Frauen in die Orchester wurden MusikerInnen aus den umliegenden Klangkörpern „geborgt“, später dann gewann man ausländische²² KünstlerInnen.

Die Vereinbarkeit von Familie und Beruf war auch für die Künstlerinnen in der DDR nicht unproblematisch. Da sind zum einen die unorthodoxen Arbeitszeiten von Musikerinnen und Schauspielerinnen im Vergleich zu anderen Berufstätigen; und auch Bil-

dende Künstlerinnen können ihre Kreativität nicht auf die Zeit zwischen acht und 16 Uhr festlegen. Zum anderen hatten neben dieser besonderen Arbeitssituation alle Künstlerinnen noch einen „zweiten Beruf“ als Hausfrau und viele von ihnen als Mutter. Am Beispiel der Bildenden Kunst konstatiert Müller „als Besonderheit der weiblichen Sozialisation von Künstlerinnen den ‘Zusammenfall von Arbeits- und Wohnort und damit die unscharfe Trennung der Probleme zwischen Arbeit und Privatem. Vor allem durch diese Situation wurden die Künstlerinnen mit den widersprüchlichen Anforderungen in ihrem Beruf und denen der tradierten Hausfrauen- und Mütterrolle permanent konfrontiert.’“ (Müller, zitiert nach ZfKf 1995: 163)

Die empirische Tatsache, daß sich Künstlerinnen – ebenso wie andere Frauen – auch heute noch dieser Konfrontation ausgesetzt sehen, spricht ein weiteres Mal dafür, Kreckels Theorie zu folgen, nach der die Ursachen der Ungleichheit von Frauen und Männern einerseits im Erwerbsektor – und dort namentlich in der Machtasymmetrie zwischen Kapital und Arbeit – und andererseits in der geschlechtsspezifischen Trennung von Produktions- und Reproduktionssphäre zu suchen sind.

Einkommen und Absicherung

Das Recht auf Arbeit und die soziale Sicherheit aller DDR-BürgerInnen kam auch den Künstlerinnen und Künstlern zugute. Fast jede/r konnte von ihrem/seinem Einkommen leben und – wie oben bereits erwähnt – ihre/seine Kinder wenn nötig auch allein ernähren. Maximal zehn Prozent der freischaffenden KünstlerInnen (ca. 1 600) konnten ihren Lebensunterhalt nicht durch ihre selbständige Tätigkeit allein bestreiten (Scholz/Waldkircher-Heyne 1994).

Die vorhandenen Lohnunterschiede wurden beispielsweise bei OrchestermusikerInnen mit der unterschiedlichen Klassifikation der Orchester legitimiert. Die vier und ab 1985 nur noch drei verschiedenen Orchestergruppen unterschieden sich nach Besetzungstärke und Lohntarifen; eine einmalig erteilte Zuordnung wurde im übrigen nie wieder geändert. MusikerInnen bei den Ostberliner Symphonikern verdienten im Durchschnitt 1 800 Mark, ihre KollegInnen eines C-Klasse-Orchesters mit 1 000 Mark rund 40% weniger. In der Bundesrepublik beträgt der Einkommensunterschied zwischen Orchestern der niedrigsten und der höchsten Tarifklasse 75% (Allmendinger/Hackman 1997: 179f).

²² Nach Allmendinger und Hackman (1997) waren 30% der ostdeutschen MusikerInnen ausländischer Herkunft; Scholz/Waldkircher-Heyne (1994) geben an, daß 600 der 5 500 OrchestermusikerInnen Ausländer waren.

Zusätzliche Unterstützung konnten KünstlerInnen durch den Kulturfonds der DDR erhalten. 1949 gegründet, verwaltete dieser die zentrale Kulturabgabe von vier bis fünf Millionen Mark jährlich, die über den Verkauf von Eintrittskarten für Kulturveranstaltungen, d.h. den darauf erhobenen Kulturfünfer oder -groschen finanziert wurde. Ab 1974 erhielt der Kulturfonds jährlich 25 Millionen Mark aus dem Staatshaushalt dazu. Mit diesen Geldern wurden Arbeits- und Erholungsstätten für KünstlerInnen, soziale Hilfeleistungen sowie Darlehen für Materialien, Instrumente, Technik, Atelierausbau und -kauf realisiert. (ZfKf 1995)²³

Die Gleichheit der Geschlechter in der DDR, der zufolge gleiche Arbeit auch gleich entlohnt wurde, war ein Mythos. Nicht nur subjektiv empfunden, sondern auch vertraglich legitimiert, erhielten Künstlerinnen weniger Honorar und geringere Gagen. „Ich habe mich gleichberechtigt gefühlt. Daß ich es nicht wirklich war, habe ich an zwei Dingen gemerkt: Ich bekam weniger Gage als die Männer. Und das zweite: Es gab eine Vorstellungszahl im Vertrag. Sie wurde bei Frauen auf 150 rauf-, bei Männern auf 60-90 runtergesetzt, so daß die Männer, die viel spielten, auf diese Weise Überspielhonorar bekamen. Die Frauen erreichten das nie.“ (Gabriele Streichhahn, zitiert nach ZfKf 1995: 170)

Wettbewerb und Markt

Auch in der DDR gab es keinen Kunstmarkt im Sinne eines reinen Arbeitsmarktes. Feste Engagements wurden zum einen zentral vergeben, wie im Falle der AbsolventInnen. Zum anderen erfolgten Delegationen zu höherrangigen Häusern sowie „Strafversetzungen“ in die Provinz. Die Besetzung von Vakanzen durch freie BewerberInnen war prinzipiell ebenfalls möglich, sofern keine Einwände aufgrund politischer Auffälligkeit bestanden. Da diese Stellen alle unbefristet waren, gab es wenig Bewegung in den Ensembles.

Freie künstlerische Arbeit war – wie oben bereits erwähnt – an eine Zulassung gebunden. Die Sicherung des Lebensunterhalts war darin sowohl aufgrund der begrenzten Zahl der Zulassungen als auch durch die Tatsache eingeschlossen, daß diese Künstlerinnen mit öffentlichen Aufträgen bedacht wurden. Wettbewerb fand somit nicht wirklich statt.

²³ Die Rechtsnachfolge hat im September 1990 die Stiftung Kulturfonds angetreten, die – ausschließlich in den neuen Bundesländern – Arbeitsstipendien und projektbezogene Förderungen vergibt.

Bestimmen heute vor allem die ökonomischen Interessen die Stellung von KünstlerInnen und ihren Werken, war in der DDR für viele Jahre die politische Loyalität (oder wenigstens Unauffälligkeit) notwendige Voraussetzung für künstlerischen Erfolg. Der Staat als Großmäzen hatte das Auftrags-, Vorstellungs- und Ausstellungsmonopol²⁴, das er nutzte, um seine Herrschaft zu inszenieren. Auftragskunst im Zusammenspiel von Hochschätzung der KünstlerInnen und ihrer Kontrolle, Begeisterungsfähigkeit für sie und Angst vor ihnen wurde nicht in der DDR erfunden. Im Gegenteil, die Idee ist anachronistisch, und Rehberg (1997a) bezeichnet sie gar als kultur-feudal und die Beziehung des Staates zu seinen KünstlerInnen als „kunstfeudalistisches Patronage- und Kontrollverhältnis“ (a.a.O.: 268), das er nicht zuletzt durch die professionelle Organisation der Künste belegt sieht (Rehberg 1997b).

Das Marktmonopol besaßen die staatlich geförderten KünstlerInnen (Scholz/Waldkircher-Heyne 1984), die sich zwischen Anpassung und Widerständigkeit bewegen konnten. Denn zum einen erlernten sie im autoritären System mit seiner anmaßenden Sinnkontrolle die Zwischentöne und Konnotationen zu vervielfältigen.²⁵ Zum anderen jedoch gestattete der Staat mit zunehmender ökonomischer Krise Auftritte, Vorstellungen, Ausstellungen etc. (auch kritischer Geister) im kapitalistischen Ausland, sofern er sich davon einen Zugewinn an Devisen versprach. Auffällig auch hier, daß die großen Namen der damals und noch heute bekannten KünstlerInnen – nur mit wenigen Ausnahmen – die von Männern sind.

3.2 Vier Dimensionen sozialer Ungleichheit in der Kunst

Eine letzte Voraussetzung – bevor ich mich meiner empirischen Untersuchung zuwenden kann – ist die Erläuterung dessen, woran ich die Ungleichheit von Künstlerinnen und Künstlern messen werde. Denkbar sind viele Ressourcen, die nur Privilegierten zur Verfügung stehen und dadurch Lebenschancen ungleich verteilen können.

Ich beziehe mich im folgenden auf Kreckels Realabstraktionen, die vier strategischen Ressourcen: materieller Reichtum, symbolisches Wissen, hierarchische Organisation und selektive Zugehörigkeit (vgl. Kap. 2). Ihre Operationalisierung macht Kreckel an

²⁴ Die Konzert- und Gastspielformen besaß das KünstlerInnenvermittlungsmonopol; der Staatliche Kunsthandel der DDR vertrieb – wenn auch nicht er allein – als einzige kommerzielle Handelseinrichtung (seit 1974) Gegenwartskunst.

den Tauschmedien der Ressourcen fest: Geld als Ausdruck materiellen Reichtums, Zeugnis als Ausweis symbolischen Wissens, Rang als Verortung im System hierarchischer Organisationen und Zugehörigkeit als Medium der Dimension selektive Assoziation.

Die standardisierten Bewertungsmaßstäbe Bildungsabschluß, beruflicher Rang und Geldeinkommen sind Ausdruck „der *Leistungsideologie* als dem wichtigsten System zur Legitimation von Ungleichheit in fortgeschrittenen westlichen (und östlichen) Staatsgesellschaften [...]: Die Qualifikation eines Individuums *soll* in eine entsprechende berufliche Position konvertierbar sein, die berufliche Position *soll* mit einem ihr angemessenen Einkommen ausgestattet sein – so will es die Leistungsideologie. Ihr entspringt die *‘meritokratische Triade’* von Bildung, Beruf und Einkommen.“ (Kreckel 1997: 97) Die Ungleichheit von Lebenschancen wird durch das Leistungsprinzip legitimiert; die fehlende Beschränkung „auf die Forderung nach und die Förderung von sachlicher Leistungsfähigkeit“ macht dieses Prinzip zur Ideologie²⁶ (a.a.O.: 98).

Illegitim – nach heutigen Standards²⁷ – ist hingegen die positive oder negative Diskriminierung aufgrund von Zugehörigkeiten (Familie, Freundschaft, Gruppenmitgliedschaft sowie Rasse, Religion, Geschlecht etc.). Die Gleichheit aller Menschen vor dem Gesetz, die in der Verfassung verankerte Chancengleichheit und Leistungsgerechtigkeit macht es erforderlich, daß die Ressource Assoziation “sozusagen nur im Geheimen“ (a.a.O.) zum Tragen kommen kann.²⁸ Kreckel spricht von einer „*De-Standardisierung*“ (a.a.O.: 99) dieser Ressource, von ihrer Rückläufigkeit. Daß die Zugehörigkeit zu dem einen oder anderen Geschlecht noch immer von Bedeutung ist, bin ich bemüht, am Beispiel der KünstlerInnen in Sachsen-Anhalt (vgl. Kap. 4) nachzuweisen.

Welche Gesichter haben nun die Dimensionen sozialer Ungleichheit im Berufsfeld Kunst?

²⁵ „Der eigentliche Text in Diktaturen steht – eigentlich käme es der chronischen Materialknappheit entgegen – *zwischen* den Zeilen“ und jedes Zeichen (Wort, Satz, Text, Note, Bild etc.) hatte einen „Schattendiskurs“ darüber ausgelöst, was es wirklich bedeute (Rehberg 1997a: 276).

²⁶ Eine politische Soziologie der Ungleichheit darf sich nicht allein mit der empirischen Anerkennung von Ungleichheit zufrieden geben, sondern muß sie in ideologiekritischer Reflexion auch theoretisch hinterfragen (Kreckel 1997: 105f).

²⁷ In ständischen Gesellschaften im vorbürgerlichen Europa war die Zugehörigkeit das einzige offiziell geltende Unterscheidungskriterium.

²⁸ Dies erschwert im übrigen auch ihre Nachweisbarkeit!

- Materieller Reichtum – vermittelt durch Geld bzw. Einkommen – trägt bei KünstlerInnen heterogenere Züge als in anderen Berufsfeldern.²⁹ Angestellte erhalten ein regelmäßiges tarifrechtliches Gehalt, das z.T. von der tatsächlich erbrachten Arbeitsleistung unabhängig ist. Freischaffende erheben Honorare – teilweise standardisiert, teilweise jeweils aufs Neue ausgehandelt – auf die tatsächlich ausgeführte Tätigkeit, die zumeist auftragsgebunden ist (Aufträge oder Ankäufe) und unregelmäßig stattfinden kann. Gelegentlich beziehen KünstlerInnen parallel oder zeitversetzt Einkommen beiderlei Arten. Hinzu kommen unberechenbare Einkünfte wie Preisgelder (für die bereits etwas Etablierteren), beantragte, aber nicht weniger unsichere Fördergelder und Stipendien (vornehmlich für den Nachwuchs bzw. künstlerisch wertvolle Projekte). Sind diese verschiedenen Einkommen aus direkter künstlerischer Arbeit in der Summe für den Lebensunterhalt nicht ausreichend, verdingen sich KünstlerInnen entweder im indirekten künstlerischen Bereich (z.B. in Form einer Lehrtätigkeit – frei oder angestellt, d.h. für Honorar oder Gehalt) oder in nicht-künstlerischen Berufen. Eine weitere Gruppe bezieht in Ergänzung zum nicht ausreichenden Einkommen aus künstlerischer Arbeit Unterstützung durch Familienmitglieder und/oder staatliche Transfers, z.B. Sozialhilfe.

- Im Vergleich zur Gesamtbevölkerung weniger differenziert gestaltet sich ein Blick auf die Dimension Wissen. Das standardisierte Tauschmedium Zeugnis wird von KünstlerInnen an einer staatlichen oder privaten Fach- oder Hochschule erworben. Die Spartenzugehörigkeit „entscheidet“ dabei über die Notwendigkeit eines Zertifikats. Für MusikerInnen und Darstellende KünstlerInnen – zumal die angestellten – ist die Ausbildung, wenn auch nicht unbedingt der Abschluß, unabdingbare Voraussetzung für die künstlerische Arbeit. Da wir es hier jedoch mit einem Talentberuf zu tun haben, besteht auch ohne zertifizierte Fertig- und Fähigkeiten die Möglichkeit, als KünstlerIn zu arbeiten, vornehmlich in der Bildenden Kunst (vgl. Kap 3.1).

Im Unterschied zu anderen Berufsgruppen sind für KünstlerInnen nicht allein ihre eigenen Fähigkeiten von Bedeutung. Voraussetzung für die Rezeption von Kunst ist auch das Vorhandensein von symbolischem Wissen auf Seiten der Rezipienten. Unter ihnen herrschen nicht minder Ungleichheitsstrukturen: „Der vordergründig freie Zugang zu den Museen [Theatern und Orchestern, C.S.] erscheint daher als nur bedingt frei: frei nämlich nur für diejenigen, die sozialkulturell für den Zugang disponiert wurden. Wer die erforderliche Erziehung nicht erhielt, bleibt gewissermaßen vor der Tür.“ (Thurn 1974: 229) Darauf kann ich im Rahmen dieser Arbeit aber ebensowenig eingehen wie auf den

²⁹ Der Frage nach dem Wert eines Kunstwerkes oder einer künstlerischen Leistung kann hier ebenso wenig nachgegangen werden wie jener danach, wer ihn letztlich festlegt bzw. in Zahlen ausdrückt.

soziologisch interessanten Zusammenhang zwischen der vertikalen Differenzierung der Kunst – hohe und niedere Kultur etc. – und ihrer Produzenten und Rezipienten.³⁰ Die wichtigste diskriminierende Variable beider Gruppen ist die Bildung (vgl. Gerhards 1997).

- Das zur Dimension Hierarchie gehörige Medium Rang greift in der Kunst wiederum nur im Angestellten-Verhältnis, z.B. in einem Orchester, und auch hier nur bedingt. Für nachfolgende Zwecke möchte ich lieber von Anerkennung sprechen. Es geht dabei um den Stellenwert (oder auch Rang), den KünstlerInnen in Fachkreisen und beim Publikum genießen. Dieser drückt sich in Preisen und Stipendien aus, in Ausstellungs- bzw. Konzert- und Gastspieltätigkeiten, reflektiert von der Kunstkritik. Die Verquickung mit dem Medium Geld(-Einkommen) spiegelt erneut eine Besonderheit der Kunst wider. Die Vermutung, daß mit einem hohen Einkommen immer auch große Anerkennung einhergeht, so wie in der Wirtschaft große Summen an einen hohen Rang gebunden sind, trifft nicht in jedem Fall zu. Es gibt wohl (wenige) Spitzenverdiener, die ein Ansehen sondergleichen genießen (z.B. die drei Startenöre); doch künstlerisch sind jene mit großen Einkünften nicht selten suspekt, wird ihnen doch oft „schnöde Marktgängigkeit“ vorgeworfen. Andererseits läßt bei in Fachkreisen geschätzten KünstlerInnen der finanzielle Erfolg oft genug sehr lange auf sich warten. Darüber hinaus haben persönliche Merkmale nicht quantifizierbaren Einfluß auf künstlerische Erfolge. – Diese kurzen Ausführungen machen erneut deutlich, daß das Berufsfeld Kunst in besonderer Weise vom Idealtyp der meritokratischen Triade abweicht.

- Die entscheidenden Zugehörigkeiten – selektive Assoziation – in der Kunst sind weniger offizielle Mitgliedschaften als vielmehr inoffizielle Netzwerke. Daß über ein Drinnen oder Draußen im anerkannten Kunstbetrieb sowie in den Netzwerken auch die Geschlechtszugehörigkeit mitentscheidet, wird allerorten bestritten, gilt in der Kunst aber nicht weniger als in anderen Teilbereichen der Gesellschaft. Der Illustrierung und Plausibilisierung dieses Sachverhalts – bezogen auf Sachsen-Anhalt – wenden sich die beiden nachfolgenden Kapitel (4 und 5) zu.

³⁰ Beide Sachverhalte seien hier nur erwähnt.

4. Zur Situation der Künstlerinnen in Sachsen-Anhalt

Die bisher erfolgten Erörterungen zur Theorie der sozialen Ungleichheit und zum Berufsfeld Kunst haben die Voraussetzungen geschaffen, um sich nun der Frage nach den Unterschieden zwischen den Künstlerinnen und Künstlern in Sachsen-Anhalt zuwenden zu können. Nach einigen methodischen Anmerkungen möchte ich ausgewählte ungleichheitsrelevante Ergebnisse der 1996er Befragung "Zur sozialen Lage von Künstlerinnen und Künstlern im Land Sachsen-Anhalt" vorstellen.¹

4.1 Methodisches

Die Überprüfung der Hypothese, daß Frauen auch im künstlerischen Bereich noch immer nicht gleichberechtigt sind (und deshalb zusätzlicher Förderung bedürfen)², war meines Erachtens nur über einen unmittelbaren Vergleich der Lage beider Geschlechter möglich und machte es erforderlich, neben der Lebens- und Arbeitssituation der Künstlerinnen auch die der Künstler zu untersuchen. Dafür erschien mir eine schriftliche Befragung mit quantitativem Charakter – auch in Ergänzung zur Mingerzahn-Wendt-Studie³ – am geeignetsten.

Im Gegensatz zu allgemeinen Bevölkerungsumfragen, die auf bereits vorliegende Informationen über die Zielpopulation zurückgreifen können, gab und gibt es keine adäquate Quelle, die Auskunft über die Grundgesamtheit der KünstlerInnen geben kann. Eine einheitliche Berufsdefinition existiert nicht (vgl. Kap. 3), ebensowenig eine für oben genanntes Anliegen nutzbare Statistik.⁴

Aus diesem Grund habe ich – obwohl Verbandsmitgliedschaften in der Kunst im allgemeinen keine bedeutende Rolle spielen (vgl. Kap. 3.1) – auf überkommene Strukturen zurückgegriffen und mir den Tatbestand zunutze gemacht, daß die Mitgliedschaft in einem Berufsverband in der DDR als Arbeitsvoraussetzung galt, auch wenn die Mit-

¹ Für darüber hinausgehende Befunde vgl. Stange 1997.

² Ausgehend von der Frage, ob es Künstlerinnen in Sachsen-Anhalt möglich ist, die zum Lebensunterhalt erforderlichen Einkünfte mit ihrer künstlerischen Tätigkeit zu erarbeiten und für wieviele die Notwendigkeit einer Nebentätigkeit besteht, hat das Kultusministerium des Landes 1995 eine Studie in Auftrag gegeben, die die Situation von Künstlerinnen in Sachsen-Anhalt erfassen sollte.

³ 1994/95 führten Mingerzahn und Wendt zu diesem Thema 42 Leitfadeninterviews mit Künstlerinnen und acht ExpertInnenengespräche durch (vgl. Mingerzahn/Wendt 1995; Mingerzahn 1997).

⁴ Da künstlerische Arbeit teilweise diskontinuierlich erfolgt und die Einkünfte unregelmäßig und mitunter so gering sind, daß sie nicht versteuert werden müssen (vgl. Kap. 3.1), kam auch die Einkommensteuerstatistik als Datenbasis nicht in Betracht.

gliederzahlen zwischenzeitlich zurückgegangen waren. Zur Ergänzung dieser Daten habe ich mich zum einen an typische ArbeitgeberInnen von überwiegend angestellten KünstlerInnen gewandt (Theater, Orchester etc.), zum anderen an die Künstlersozialkasse, um Namen und Anschriften von freischaffend arbeitenden KünstlerInnen zu erhalten. Darüber hinaus habe ich Kataloge und künstlerische Periodika ausgewertet.⁵ Auf diesem Wege wurden in Sachsen-Anhalt 2 514 Kreative erfaßt, deren Zugehörigkeit zu einzelnen Sparten in Tabelle 4.1:1 nachzulesen ist. An all jene wurde im April 1996 ein Fragebogen (vgl. Anhang) verschickt.

Die Einbeziehung aller Ermittelten entspricht einer bedingten Vollerhebung der organisierten bzw. eingebundenen Kreativen. Bedingt deshalb, weil keine Künstlerin und kein Künstler verpflichtet ist, sich bei der Künstlersozialkasse zu versichern oder einer Berufsorganisation beizutreten. Mit dieser systematischen Verzerrung ist die Erhebung als Befragung derer zu begreifen, die sich aufgrund ihrer Selbstdefinition als Künstlerin oder Künstler um eine Mitgliedschaft und/oder Anstellung bemüht haben und von der entsprechenden Organisation bzw. Institution als solche aufgenommen wurden. Die Zahl derjenigen Kreativen, die weder in einer künstlerischen Einrichtung angestellt noch Mitglied in einer Berufsorganisation und darüber hinaus auch nicht bei der Künstlersozialkasse registriert sind, d.h. die Zahl derer, die durch oben genannte Quellen nicht erfaßt wurden, wird als klein angenommen.

Um der erwähnten systematischen Verzerrung nicht noch eine weitere im Rücklauf hinzuzufügen, war es notwendig, ihn in den gruppierten Sparten nach Geschlecht zu kontrollieren. Aus den geringen Differenzen zwischen der Geschlechterverteilung in der Zielpopulation und im Rücklauf – sowohl in der Gesamtheit als auch auf die Sparten bezogen (vgl. Tabelle 4.1:1) – resultiert schließlich der Verzicht, den Rücklauf nach Sparten zu gewichten. Die minimalen Unterschiede zwischen der Beteiligung beider Geschlechter innerhalb der Sparten (vgl. Tabelle 4.1:2) unterstreichen diese Entscheidung.

⁵ Die Quellen und Informanten im einzelnen in alphabetischer Reihenfolge: Bühnenjahrbuch; Deutscher Komponisten-Interessenverband, Landesverband Sachsen-Anhalt; Förderverein der Schriftsteller e.V.; Fünf-Länder-Verband im Deutschen Tonkünstler-Verband e.V.; Landeskünstlerkatalog Sachsen-Anhalt; Landesverband Sachsen-Anhalt des Freien Deutschen Autorenverbandes, Schutzverband Deutscher Schriftsteller e.V.; Landesverband Sachsen-Anhalt Deutscher Komponisten e.V.; Landesversicherungsanstalt Oldenburg-Bremen, Künstlersozialkasse; Saisonhefte sämtlicher Orchester des Landes Sachsen-Anhalt; Verband Bildender Künstler Sachsen-Anhalt.

Tabelle 4.1:1 Verteilung der ermittelten Künstlerinnen und Künstler nach Sparten (in absoluten Zahlen), Verteilung der gruppierten Sparten nach Geschlecht sowie deren Rücklauf (in %)

Sparte			davon Frauen		davon Männer	
	ermittelt und verschickt*	ermittelt und verschickt**	Rücklauf in der Sparte	ermittelt und verschickt**	Rücklauf in der Sparte	
KSK*** Bild	209	197				
Malerei/Graphik	146	131				
Bildhauerei	50	50				
Design	81	77				
Textildesign	20	20				
Schmuckdesign	13	11				
Keramik	31	31				
Glas	12	11				
Photographie	18	18				
Kostüm-/Bühnenbild	64	50				
Restaurierung	25	23				
Kunsth Handwerk	31	30				
Bildende Kunst	700	649	37.9 (37.6)	39.7	62.1 (62.4)	60.3
KSK*** Darst.	98	84				
Choreographie	10	7				
Regie	91	73				
Dramaturgie	34	31				
Schauspiel/Kabarett	261	207				
Tanz/Solo	6	6				
Tanz/Ballett	91	73				
Puppenspiel	22	22				
Darstellende Kunst	613	503	41.1 (39.8)	37.3	58.9 (60,2)	62.7
KSK*** Musik	221	206				
Dirigat	28	25				
Komposition	18	15				
Musik	501	461				
Gesang/Solo	179	158				
Gesang/Chor	145	141				
Musikpädagogik	17	14				
Musik	1109	1020	31.4 (28.3)	30.9	68.6 (62,8)	69.1
Literatur	92	85	30.4 (29.4)	30.6	69.6 (70,6)	69.4
Gesamt	2514	2257	35.5 (34.8)	34.7	64.5 (65,2)	65.3

* die zweite Zahl ist jeweils um die unzustellbaren Fragebögen reduziert worden

** für die zweite Zahl in Klammern wurde die Prozentuierungsbasis um die unzustellbaren Fragebögen reduziert

*** Künstlersozialkasse

Quelle: Künstlersozialkasse, Bühnenjahrbuch, Berufsorganisationen, Interessenvertretungen, Befragung der Künstlerinnen und Künstler im Land Sachsen-Anhalt 1996; eigene Berechnungen

Tabelle 4.1:2 Geschlechterbezogener Rücklauf innerhalb der Sparten (in %)

Sparte	Frauen	Männer
Bildende Kunst	49.6	45.4
Darstellende Kunst*	28.5	31.7
Musik*	27.8	28.0
Literatur	60.0	56.7

* Daß sowohl Darstellende KünstlerInnen als auch MusikerInnen seltener geantwortet haben als ihre KollegInnen anderer Sparten, kann in ihrer höheren beruflichen Mobilität und der daraus resultierenden schlechteren Erreichbarkeit begründet sein.

Quelle: Befragung der Künstlerinnen und Künstler im Land Sachsen-Anhalt 1996

Um für relevante Aussagen – zumindest bezüglich der organisierten KünstlerInnen – über ausreichende Fallzahlen zu verfügen, wurde die detailliert abgefragte Spartenzugehörigkeit in fünf handhabbare Gruppen überführt: Bildende Kunst, Darstellende Kunst, Musik, Literatur und gemischte Mehrfachnennungen⁶, von denen ich mich im folgenden zumeist auf die ersten drei bzw. vier Gruppen stützen werde. Analysen auf der Basis einer darüber hinausgehenden Differenzierung nach Arbeitsgebieten wären bei einer Nettorücklaufquote von 37,7% inhaltsleer.

Über die hier nicht erfaßten Künstlerinnen und Künstler gibt es weder Informationen noch liefert die Befragung der anderen irgendwelche Erklärungen. Das bedeutet, daß die nachfolgend getroffenen Einschätzungen nicht im strengen Sinne auf alle Künstlerinnen und Künstler im Land Sachsen-Anhalt ausgeweitet werden dürfen. Aus dem vermuteten Organisationsgrad ist jedoch zu schlußfolgern, daß die geschlechtsspezifischen Unterschiede in ihren Strukturen übertragbar sind.

4.2 Künstlerinnen und Künstler in Sachsen-Anhalt im Vergleich

Bei der Darstellung der ungleichheitsrelevanten empirischen Befunde aus Sachsen-Anhalt möchte ich mich auf die in Kapitel 2 eingeführten und in Kapitel 3.2 durch die Besonderheiten der Kunst ergänzten strategischen Ressourcen sozialer Ungleichheit von Kreckel stützen. Im Mittelpunkt stehen Unterschiede in den Dimensionen Wissen, Hierarchie und Reichtum; die Geschlechtszugehörigkeit wird als unabhängige Variable angenommen. Aufgrund der Heterogenität des Berufes KünstlerIn überprüfe ich ge-

⁶ In der letzten Gruppe sind all jene wiederzufinden, die angaben, in mehr als einer der anderen vier tätig zu sein.

schlechtsspezifische Unterschiede immer auch im Zusammenhang von Spartenzugehörigkeit und Arbeitsform.

4.2.1 Wissen

Obwohl die Zertifizierung von Wissen in der Kunst nicht notwendige Voraussetzung zur Ausübung des Berufes ist, gaben nur reichlich 15% der Künstlerinnen und Künstler Sachsens-Anhalts an, künstlerische AutodidaktInnen zu sein, wobei auch jene, die eine Ausbildung begonnen, die Einrichtung aber ohne Abschluß verlassen haben, dazuzählen. Knapp 85% aller KünstlerInnen verfügen demnach über eine Ausbildung (vgl. Tabelle 4.2.1:1), die spartenabhängig an einer Hoch-, Fach- oder Spezialschule absolviert wurde. Dabei spielt in der Bildenden Kunst und der Musik die Hochschulausbildung mit 64% bzw. 69% die entscheidende Rolle, während Darstellende KünstlerInnen zu einem Drittel eine Fachschule und zu 46% eine Hochschule absolviert haben. Allein bei den SchriftstellerInnen sind autodidaktisch erworbene Kenntnisse mit 53% von überwiegender Bedeutung. Ein Drittel verfügt über eine Hochschulausbildung mit relevanten Inhalten für die Literatur (z.B. Germanistikstudium), obgleich es keinen direkten Ausbildungsweg für SchriftstellerInnen gibt.

Tabelle 4.2.1:1 Künstlerische Qualifikation (in %)

- AutodidaktIn	15.6
- Fachschulausbildung	18.9
- Hochschulausbildung	59.9
- Spezialschule	6.6

Quelle: Befragung der Künstlerinnen und Künstler im Land Sachsen-Anhalt 1996

Darüber hinaus zählen nicht zertifizierbare Fähigkeiten – z.B. sich “vermarkten” zu können – und persönliche Eigenheiten zum symbolischen Wissen von KünstlerInnen. Auch wenn diese in meiner Untersuchung keine Operationalisierung gefunden haben und hier nur am Rande erwähnt werden, handelt es sich um ein erstes mögliches Merkmal von Ungleichheit in der Kunst.

Die Annahme, daß Frauen schlechtere Chancen auf dem Kunst- (und Arbeits-)markt haben und die besserbezahlten Jobs (Anstellungen und Aufträge) nur deshalb nicht bekommen, weil sie dafür gar nicht qualifiziert sind – und Ungleichheit bei Geltung der meritokratischen Triade somit legitimerweise vorliegen würde –, trifft auf die heute in

Sachsen-Anhalt lebenden Künstlerinnen nicht zu. Im Gegenteil: Frauen verfügen häufiger über eine Hoch- oder Fachschulausbildung, Männer stellen den größeren Teil unter den AutodidaktInnen. Differenziert nach Kunstsparten stellt sich die Situation wie folgt dar (vgl. auch Tabelle 4.2.1:2):

- 67% der Bildenden Künstlerinnen verfügen über eine Hochschulausbildung. Der Anteil ihrer Kollegen, die eine Hochschule absolviert haben, liegt mit 62% um jene 5%-Punkte darunter, die ihnen einen Vorsprung unter den AutodidaktInnen verschaffen (Frauen 13% und Männer 18%); der Anteil an den Fachschulabsolventen beträgt bei beiden Geschlechtern zwischen 16 und 17%. Damit sind die Bildenden Künstlerinnen in Sachsen-Anhalt höher qualifiziert als ihre männlichen Kollegen.
- In der Darstellenden Kunst haben Frauen ebenso häufig – jeweils zu 40% – eine Fach- wie ein Hochschule besucht; bei den Männer überwiegt die Hochschul- (mit 50%) die Fachschulausbildung (mit 27%). Der Anteil an den AutodidaktInnen beträgt 12% bei den Künstlerinnen und 14% bei den Künstlern. Die formale Höherqualifizierung der Darstellenden Künstler wird zum einen dadurch relativiert, daß in der Kunst die Unterscheidung zwischen Fach- und Hochschule weniger hierarchisch und eher abhängig vom Arbeitsgebiet ist. Zum anderen spielt hier auch die Umwidmung von Fach- in Hochschulen hinein. Darüber hinaus darf nicht außer acht gelassen werden, daß sich ein Großteil der Darstellenden Künstlerinnen – unter ihnen vor allem die Schauspielerinnen – nicht in direkter Konkurrenz mit ihren Kollegen befinden, sondern beispielsweise die Besetzung von Stellen zunächst abhängig vom Rollenfach, damit auch vom Geschlecht, und erst dann von der Qualifikation ist. Dieser Sachverhalt muß vor dem Hintergrund der Frage nach Ungleichheit ebenfalls berücksichtigt werden.
- In der Musik sind die Anteile an den diversen Ausbildungsarten über beide Geschlechter gleichverteilt: Mit reichlich zwei Dritteln aller Nennungen dominiert die Hochschulausbildung diesen künstlerischen Bereich; jede/r Sechste verfügt über einen Fachschulabschluß, autodidaktisch erworbene Fähigkeiten spielen bei MusikerInnen mit 7% eher eine marginale Rolle.
- Eine Ausnahme in mehrfacher Hinsicht stellen die LiteratInnen dar. Ihre Fallzahl ist in Sachsen-Anhalt jedoch so gering (wobei sie in der Befragung die höchste Rücklaufquote hatten), daß ich keine Prozentangaben machen möchte. Der überwiegende Teil von ihnen gab an, AutodidaktIn zu sein, Männer häufiger als Frauen; sie gehören u.a.

zu den schreibenden ArbeiterInnen des Bitterfelder Weges.⁷ Eine größere Gruppe hat an einer Hochschule eine andere für die Literatur u.U. relevante Qualifikation erworben. Die übrigen SchriftstellerInnen nannten als künstlerische Ausbildungsstätte eine Spezialschule.⁸ Auf eine Geschlechterdifferenzierung muß an dieser Stelle verzichtet werden, da es in meinem Sample nur 25 Schriftstellerinnen gab, von denen 15 an der Befragung teilgenommen haben.

Tabelle 4.2.1:2 Künstlerische Qualifikation nach Sparte und Geschlecht (in %)

Sparte Qualifikation	Bildende Kunst		Darstellende Kunst		Musik		Literatur*		Mehrfachnennungen*	
	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer
AutodidaktIn	12.6	17.5	12.3	13.7	6.9	6.6	46.7	55.9	18.2	45.9
Fachschule	16.8	16.4	38.6	27.4	17.2	17.9	6.7	5.9	-	16.2
Hochschule	67.2	62.3	40.4	49.5	69.0	68.4	26.7	35.3	63.6	27.0
Spezialschule	3.4	3.8	8.8	9.5	6.9	7.1	20.0	2.9	18.2	10.8
	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
	N=119	N=183	N=57	N=95	N=87	N=196	N=15	N=34	N=11	N=37

*nicht interpretierbar; nur der Vollständigkeit halber ausgewiesen

Quelle: Befragung der Künstlerinnen und Künstler im Land Sachsen-Anhalt 1996

An dieser Stelle halte ich es für erforderlich, ein weiteres Strukturmerkmal einzuführen, das Kreckel (1997: 282) neben Geschlecht und Regionalität als drittes Kriterium für den Ausschluß von Lebenschancen benennt: das Alter. Im Diskussionszusammenhang um legitime und illegitime Diskriminierung von Frauen (vgl. Kap. 2) kommt immer wieder der sogenannte Alterseffekt zur Sprache. Dahinter verbirgt sich die empirisch erhärtete Tatsache, daß die Frauen der älteren Kohorten nicht so hoch qualifiziert sind wie die Männer ihres Alters und daher legitimerweise vom Zugang zu bestimmten Positionen und Einkommensgruppen ausgeschlossen werden können. Für viele Berufsgruppen trifft das auch zu, für die KünstlerInnen in Sachsen-Anhalt jedoch nicht in dem angenommenen Ausmaß.

Generell gilt zunächst, daß die bis 45jährigen Künstlerinnen und Künstler höher qualifiziert sind als ihre älteren KollegInnen. In der Gruppe der 21- bis 30jährigen verfügen

⁷ Der "Bitterfelder Weg" war das Schlagwort sozialistisch-realistischer Kunst und vor allem der Literatur. Er wurde auf der ersten Bitterfelder Konferenz, an der 1959 KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen, Staatsfunktionäre und schreibende Arbeiter und Arbeiterinnen teilnahmen und die der Klärung grundsätzlicher kulturpolitischer Fragen diente, festgeschrieben. Zur Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben sollten die Schreibenden engere Beziehungen zur Arbeiterklasse aufbauen. Letztere wurden aufgefordert, sich die sozialistische Kunst und Literatur anzueignen und selbst künstlerisch tätig zu werden ("Greif zur Feder, Kumpel!").

Frauen überdurchschnittlich häufig über einen Hoch- oder Fachschulabschluß; die Männer dieses Alters weisen einen überproportionalen Anteil an Autodidakten auf. Der höchste Akademisierungsgrad (70% bei den Künstlerinnen und 65% bei den Künstlern) ist in der Gruppe der 31- bis 45jährigen zu finden: Frauen liegen um neun, Männer um sieben Prozentpunkte über dem Mittelwert ihres Geschlechts bzw. elf und sechs Prozentpunkte über allen. Unter Einbeziehung der Fachschulausbildung ergeben sich Qualifizierungsraten von 87% für Frauen und 79% für Männer.

Bei den älter als 45jährigen nimmt der Anteil der künstlerischen Ausbildungen ab: In der Gruppe der 45- bis 60jährigen kommen zunehmend autodidaktisch oder an Spezialschulen erworbene Kenntnisse zum Tragen. Allein die älter als 60jährigen weisen eine – allerdings geringe – Qualifikationsdiskrepanz zu Ungunsten der Frauen auf. Auf diesen Unterschied werde ich nachfolgend jedoch nicht weiter eingehen, weil zum einen die Fallzahl dieser Altersgruppe sehr gering ist und ich mich zum anderen eher auf die noch aktiven Künstlerinnen und Künstler konzentrieren werde. So habe ich das Merkmal Alter nur deshalb eingeführt, um darauf hinzuweisen, daß seine Wirksamkeit in der Kunst eingeschränkt ist, und um das Augenmerk verstärkt auf die Geschlechtszugehörigkeit lenken zu können.

Als erste Zwischenzusammenfassung kann festgehalten werden: Das zertifizierte Wissen ist zwischen den Künstlerinnen und Künstlern in Sachsen-Anhalt weitgehend gleichverteilt; in der Gruppe der bis 45jährigen verfügen Frauen sogar häufiger über das Tauschmedium Zeugnis als Männer.

4.2.2 Hierarchie

Die Ungleichheits-Dimension Hierarchie tritt in Organisationen als "Vermittler" zwischen Wissen und Einkommen in Erscheinung. In der Bildenden Kunst jedoch kann nicht die Rede von hierarchischen Positionen sein, und selbst in den Sparten mit einem hohen Organisationsgrad – Musik und Darstellende Kunst – greift das hierarchische Prinzip nur bedingt. Zwischen symbolischem Wissen einerseits und Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit andererseits vermittelt der Rang von KünstlerInnen, der seinen Ausdruck u.a. in Renommee, "Marktwert" und Anerkennung findet. Operationalisieren läßt sich diese öffentliche und/oder fachspezifische Anerkennung u.a. mittels Präsen-

⁸ Unter dem Begriff Spezialschule sind u.a. zusammengefaßt: Kurse an Abendakademien, der Besuch eines Literaturinstituts, private Ausbildungen sowie künstlerische Lehrberufe.

tation der künstlerischen Werke⁹ sowie Förderung der KünstlerInnen in Form von Stipendien und Preisen (vgl. Kap. 3.2).

Präsentationen

Die Formen der Präsentation künstlerischer Arbeiten werden in ihrer Bedeutung zum einen nach geographischen Gesichtspunkten (regional, national, international), zum anderen nach Einzel- und Gruppenpräsentation unterschieden. Dabei ist vor allem die letzte Unterscheidung abhängig vom Arbeitsstatus (während OrchestermusikerInnen als geschlossene Gruppe konzertieren, treten SolistInnen allein auf) und der Spartenzugehörigkeit (Bildende KünstlerInnen arbeiten selten mit anderen zusammen, stellen jedoch sowohl in der Gruppe als auch allein aus). Diese Abhängigkeiten sind nicht zwingend: Auch eine OrchestermusikerIn oder eine SchauspielerIn aus einem Theaterensemble können als SolistInnen auftreten, und SolistInnen steht es ihrerseits frei, sich mit anderen zu einer Formation zu vereinigen.

Von den befragten Künstlerinnen und Künstlern in Sachsen-Anhalt gaben rund sechs Prozent an, bisher weder in der Gruppe noch allein mit ihrer Kunst in der Öffentlichkeit in Erscheinung getreten zu sein, Frauen etwas häufiger als Männer, bis 45jährige deutlich häufiger als die älteren. Dabei wirkt der Geschlechtereffekt zusammen mit dem Alter: Unter den bis 45jährigen Männern ist der Anteil der sich noch nicht Präsentierthabenden doppelt so hoch wie in der Gruppe der älter als 46jährigen; bei den Frauen beträgt dieser Anteil das Dreifache. Die Ausbildung hat keinen Einfluß auf das Präsentationsverhalten: Weder die Künstlerinnen noch die Künstler weichen in ihrer Qualifikationsstruktur von allen anderen ab. Dies ist erneut ein Indiz dafür, daß neben zertifiziertem Wissen auch andere symbolische Fähigkeiten erforderlich sind, um zu Anerkennung zu gelangen, daß die meritokratische Triade in der Kunst keine uneingeschränkte Gültigkeit besitzt und Ungleichheitsverhältnisse hochkomplex sind. Auffällig ist überdies, daß mehr Künstlerinnen dadurch in ihrer Entfaltung eingeschränkt werden als Künstler.

Der oben erwähnte generelle Einfluß der Spartenzugehörigkeit auf den Arbeitsstatus und die Wirkung beider auf die Präsentationsform ist auch in Sachsen-Anhalt zu beobachten. MusikerInnen und Darstellende KünstlerInnen sind unabhängig von der regionalen Eingrenzung häufiger in der Gruppe als allein zu erleben; bei SchriftstellerInnen kehrt sich dies erwartungsgemäß um, sie treten überwiegend allein in Erscheinung; in der Bildenden Kunst dominiert die Gruppenausstellung, wenn auch die Einzelausstel-

⁹ "Erfolg oder Mißerfolg eines Kunstwerks und eines/einer Kunstschaffenden sind ablesbar an dem Grad der Veröffentlichung, die ein Werk erreicht." (Paul/Pitzen/ Schenkel 1996: 1032)

lung keine marginale Rolle spielt (vgl. Tabelle 4.2.2:1). Das heißt, daß die Form und das Ausmaß der Anerkennung auch in Abhängigkeit von Strukturmerkmalen erfolgt.

Im Inland – der kleinsten erhobenen geographischen Einheit – haben sich mindestens jede/r Zweite von allen, in den Sparten Bildende, Darstellende Kunst und Musik vier von fünf KünstlerInnen bereits einmal oder häufiger in der Gruppe präsentiert. Außer in der Musik, wo dies auf beide Geschlechter annähernd gleich zutrifft, überwiegen in den anderen Sparten die Nennungen der Frauen deutlich jene der Männer. In den Genuß von repräsentativeren Einzelpräsentationen sind die KünstlerInnen unterschiedlich häufig – in Abhängigkeit von ihrer Spartenzugehörigkeit – gekommen: 40% in der Musik, 100% in der Literatur. Die Dominanz der Männer über alle Bereiche hinweg variiert in ihrer Stärke wiederum von Sparte zu Sparte: Am geringsten fällt die Diskrepanz in der Musik mit drei Prozentpunkten aus, am stärksten in der Bildenden Kunst mit 14%-Punkten. Das heißt, je bedeutender die persönliche Selbstdarstellung für Künstlerinnen und Künstler im Gegensatz zur Gruppenpräsentation ist, desto häufiger treten Männer im Vergleich zu Frauen in Erscheinung.

Im ehemals sozialistischen Ausland haben sich ein Drittel der sachsen-anhaltinischen KünstlerInnen in der Gruppe und ein Siebentel allein präsentieren können. Der Anteil der Männer überragt hierbei wiederum über alle Sparten hinweg sowohl in der Einzel- als auch der Gruppenpräsentation den der Frauen. In der Darstellenden Kunst und der Musik fallen die Differenzen in der Gruppe eher gering aus; in der Einzelpräsentation beider Sparten sowie in der Bildenden Kunst generell bestätigen die Unterschiede die bereits für das Inland getroffene Einschätzung: Je repräsentativer ein künstlerisches Event, desto mehr Männer und weniger Frauen sind daran beteiligt.

Die Nachfrage im übrigen europäischen Ausland steht jener der ehemals sozialistischen Länder nicht nach. Im außereuropäischen Kontext sinken die Anteile – außer in der Gruppe – unter die 10%-Marke. Trotz unterschiedlicher Größenordnungen treffen die folgenden Befunde auf beide geographischen Einheiten gleichermaßen zu: Auch hier überwiegt die Gruppenpräsentation, und auch hier bestimmen Männer – zumindest in der Bildenden Kunst und der Musik – das Bild von Sachsen-Anhalts Kunst. Eine Ausnahme bilden die Darstellenden Künstlerinnen, die sowohl in der Gruppe als auch allein häufiger auftreten als ihre Kollegen; ein Unterschied, der unter Berücksichtigung der geringen Fallzahlen bei einer so feinen Differenzierung allerdings uninterpretiert bleiben sollte.

Tabelle 4.2.2:1 Ort und Art von Präsentationen nach Sparte und Geschlecht (in%)

Sparte	Bildende Kunst		Darstellende Kunst		Musik		Literatur*		Mehrfachnennungen*		
	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	
Präsentation	allein	83.1	41.5	46.7	40.5	42.6	100.0	97.1	80.0	83.9	
	in der Gruppe	85.7	80.8	86.8	74.4	82.3	60.0	50.0	80.0	64.5	
im ehemals sozialistischen Ausland	allein	9.8	18.0	7.5	12.2	10.1	13.3	26.5	-	19.4	
	in der Gruppe	34.8	46.5	30.2	32.2	38.0	-	11.8	20.0	25.8	
im übrigen europäischen Ausland	allein	10.7	16.9	13.2	11.1	8.9	33.3	26.5	10.0	25.8	
	in der Gruppe	33.0	33.7	28.3	23.3	35.4	6.7	11.8	-	25.8	
im außer-europäischen Ausland	allein	2.7	5.2	5.7	4.4	2.5	-	8.8	-	6.5	
	in der Gruppe	13.4	19.2	9.4	4.4	15.2	-	5.9	-	6.5	
		N=112	N=172	N=53	N=90	N=79	N=183	N=15	N=34	N=10	N=31

*nicht interpretierbar; nur der Vollständigkeit halber ausgewiesen

Quelle: Befragung der Künstlerinnen und Künstler im Land Sachsen-Anhalt 1996

In der Gesamtheit der KünstlerInnen in Sachsen-Anhalt – unabhängig von den Sparten – präsentieren sich Männer in allen erhobenen geographischen Einheiten häufiger als Frauen und dies sowohl in der Gruppe (mit Ausnahme des Inlandes) als auch allein. Ein Blick auf die Qualifikation derer, die in der jeweiligen Kategorie nicht vertreten sind, zeigt eine geringe Abhängigkeit von der Ausbildung; diese allerdings mit anderem Vorzeichen als vermutet. Nach Maßgabe der meritokratischen Triade dürften sich die AutodidaktInnen aufgrund ihrer fehlenden formalen Qualifikation legitimerweise seltener (oder gar nicht) präsentieren dürfen. In Sachsen-Anhalt liegt ihr Anteil an den In-Erscheinung-Getretenen aber über dem aller AutodidaktInnen an allen Künstlerinnen und Künstlern; dies trifft wiederum vor allem auf die Männer zu.

Somit kann als zweiter und zentraler Punkt einer Zwischenzusammenfassung festgehalten werden: In den Sparten mit kaum vorhandenen Qualifikationsunterschieden zwischen Frauen und Männern (Musik und Darstellende Kunst) treten auch im Präsentationsverhalten weniger deutliche Diskrepanzen auf. In der Bildenden Kunst, in der sich Künstlerinnen von den Künstlern durch einen größeren Anteil an höheren Qualifikationen abheben, bestehen die ungleich verteilten Veröffentlichungschancen jedoch nicht zugunsten der formal besser Ausgebildeten, sondern kommen den Männern und unter ihnen in erhöhtem Maße den Autodidakten zugute.

Förderungen

Der besondere Charakter von Förderungen drückt sich in ihren verschiedenen Wirkungsbereichen, in ihrem Eingreifen in drei der vier Ungleichheitsdimensionen aus. In Form von Stipendien tragen sie zur Erweiterung des symbolischen Wissens der Geförderten bei, als Preise erkennen sie den Rang von KünstlerInnen an oder helfen ihn zu begründen, und beide Formen sind mit finanziellen Zuwendungen – also Einkommen – verbunden. Dieser Umfänglichkeit, die Förderungen damit in sich tragen, versuche ich ansatzweise gerecht zu werden, indem ich nicht nur das Bemühen darum, gefördert zu werden und dessen Realisierung aus Sicht der KünstlerInnen darstelle, sondern in einem zweiten Schritt auf die vom Kultusministerium¹⁰ des Landes und der Stiftung Kulturfonds herausgegebenen Förderzahlen eingehen werde.

Ausgehend von der These, “daß jeder Produktionszuschuß, jede öffentliche Präsentation und jede Würdigung künstlerischer und kultureller Leistungen immer auch eine

¹⁰ Zu berücksichtigen ist dabei, daß diese öffentlichen Zuwendungen nach Schätzungen des Kultusministeriums nur etwa ein Zehntel des gesamten Fördervolumens für Kunst ausmachen; auf die verbleibenden privaten Fördermöglichkeiten kann ich im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht eingehen. Allerdings haben sie für die KünstlerInnen in Sachsen-Anhalt bisher auch kaum eine Rolle gespielt.

Förderung derjenigen beinhaltet, die diese Leistung hervorgebracht haben, und somit ihrerseits zur Voraussetzung und Förderung neuer Leistungen wird, so bedeutet dies, daß die öffentliche Förderung von Kunst, Film und Design in der Bundesrepublik derzeit überwiegend den Charakter der Förderung des Werkes von Männern hat." (Petzinger/Koszinowski 1992: 22) Diese für die alte Bundesrepublik getroffene Einschätzung gilt es für Sachsen-Anhalt (das nach dem Beitritt deren Verwaltungsstrukturen übernommen hat) zu überprüfen.

Ein Drittel der befragten KünstlerInnen in Sachsen-Anhalt hat sich in den zurückliegenden Jahren um ein Stipendium oder eine andere Art von Förderung bemüht. Das Bewerbungsverhalten ist erwartungsgemäß abhängig von der Spartenzugehörigkeit und dem Arbeitsstatus. Während sich die überwiegend in subventionierten Angestelltenverhältnissen beschäftigten MusikerInnen und Darstellenden KünstlerInnen in der Regel nicht persönlich um eine Förderung bemühen, haben sich in der Bildenden Kunst jede/Zweite (zumeist die Freischaffenden), in der Literatur gar zwei Drittel beworben. Die Häufigkeit der Bewerbungen schwankt zwischen einem und 20 Mal, der Median beträgt zwei. Diese Befunde treffen gleichermaßen auf Frauen und Männer zu.

Die BewerberInnen schätzen ihre persönlichen Marktchancen – Rang – und ihre wirtschaftliche Situation – Einkommen – schlechter ein als jene, die sich nicht um Förderungen bemüht haben. Dieses subjektive Empfinden wird durch die Größenordnung des Einkommens aus direkter künstlerischer Arbeit erhärtet: Mehr als der Hälfte der BewerberInnen, aber nur einem Drittel der Nicht-BewerberInnen steht ein monatliches Einkommen unter der Sozialhilfegrenze zur Verfügung; der Median für BewerberInnen lag im Jahr 1995 bei 660 DM, für alle anderen bei 1 620 DM.

Eine Differenzierung nach Geschlecht macht die deutlich prekärere Lage der Künstlerinnen sichtbar. Sie schätzen ihre persönlichen Marktchancen generell um rund fünf Prozentpunkte schlechter als die Künstler ein und dies unabhängig von einer Bewerbung. Auch hier bestätigt das Einkommen die subjektive Einschätzung: Während "nur" 45% der Bewerber über ein künstlerisches Einkommen von unter 750 DM verfügen können, trifft dies auf 66% der Bewerberinnen zu; die Mediane betragen 480 DM für Frauen und 900 DM für Männer.

Insgesamt wurden mit der Befragung 569 Anträge auf Förderung erfaßt, von denen fast jeder zweite bewilligt wurde.¹¹ Wird nun der Blick von den Anträgen weg direkt auf die AntragstellerInnen gerichtet, entsteht folgendes Bild: 68% aller, die sich um Unterstützung bemüht haben, erhielten mindestens eine Zusage; Männer (71%) häufiger als Frauen (63%). Dabei hängt nur für die Künstlerinnen der Erfolg von der Häufigkeit der Bewerbungen ab: Während sich Männer, die eine Förderung erhielten, im Durchschnitt kaum öfter beworben haben als jene, deren Anträge abgelehnt wurden (arithmetisches Mittel: 2,9 bzw. 2,6; Median für beide: 2), hatten Frauen mit einer größeren Anzahl von Bewerbungen zunehmenden Erfolg (arithmetisches Mittel: 3,0 bzw. 1,9; Median: 2 bzw. 1).

Auffällig ist darüber hinaus der hohe Anteil (10%-Punkte über dem Durchschnitt) an AutodidaktInnen unter den geförderten KünstlerInnen. Dahinter verbergen sich vor allem Bildende Künstler sowie Schriftstellerinnen und Schriftsteller. So sind bereits 41% der Bildenden Künstlerinnen und 45% der Bildenden Künstler Sachsen-Anhalts in den Genuß von Fördermitteln gekommen, in der Literatur gar 58%, jedoch nur 28% von allen Befragten (26% aller Frauen und 30% aller Männer). Mit Ausnahme der Bildenden Kunst, in der die absoluten Förderungen gleichermaßen auf beide Geschlechter entsprechend ihrem Anteil an allen verteilt sind, fanden die Künstlerinnen in den anderen Sparten kaum Berücksichtigung: In der Darstellenden Kunst wurden drei von 53, in der Musik acht von 78 gefördert.

Der Hauptförderer ist aus der Perspektive der KünstlerInnen das Bundesland. Knapp zwei Drittel der Künstler und jede zweite Künstlerin nannten das Land Sachsen-Anhalt als Bewilliger der für sie wichtigsten Förderung. Für rund 13% rangierte eine Stiftung an erster Stelle, darunter anteilig deutlich mehr Frauen als Männer. Bei den Nennungen der zweitwichtigsten Förderung entfielen auf das Land noch einmal 46%, auf Stiftungen 20% (auch hier hatten Künstler eher beim Land, Künstlerinnen häufiger bei Stiftungen Erfolg); als weiterer Förderer traten mit 14% die Kommunen in Erscheinung (vgl. Tabelle 4.2.2:2). Schon an den hier genannten Förderern wird deutlich, wann die KünstlerInnen Unterstützung erfuhren: Zirka 90% der als wichtig angegebenen Förderungen erfolgten nach dem 3. Oktober 1990. Dabei waren sie überwiegend finanzieller Natur, für knapp ein Fünftel spielte darüber hinaus ein Arbeits- und/oder Wohnstipen-

¹¹ Um eine Diskriminierung von Künstlerinnen nachzuweisen, wäre es hilfreich, wenn schon nicht die inoffiziellen, so doch die offiziellen Begründungen für die Ablehnungen zu kennen. Zumeist steht jedoch schon im Bewerbungsformular, daß die Entscheidungen der Jury nicht begründet werden.

dium die bedeutendste Rolle. Die verschiedenen Formen der Subventionierung von Kunst in der DDR wurden zum Befragungszeitpunkt nicht mehr als wichtig angesehen.

Tabelle 4.2.2:2 Förderungen, die von den KünstlerInnen als die wichtigsten bezeichnet wurden

	wichtigste Förderung	zweitwichtigste Förderung
Förderer:		
Land	50.5	41.8
Stiftungen	12.9	19.8
Regierungspräsidien*	11.9	4.4
Fördervereine	5.7	3.3
Kommunen	3.6	14.3
Kreise	1.5	4.4
DDR	1.5	1.1
sonstige	12.4	11.0
	100	100
Art der Förderung:		
finanziell	56.5	59.8
Arbeits-, Wohnstipendien	17.4	20.7
Räume	8.2	3.3
Präsentationen	5.8	4.3
Aufträge/Ankäufe	5.3	10.9
Existenzgründungen	4.8	-
sonstige	1.9	1.1
	100	100
	N=194/207	N=91/92

* Die Regierungspräsidien – als nachgeordnete Einrichtungen des Landes – werden von den KünstlerInnen als eigenständige Institutionen wahrgenommen. Aus diesem Grund werden sie separat aufgeführt.

Quelle: Befragung der Künstlerinnen und Künstler im Land Sachsen-Anhalt 1996

Soweit zur Förderpraxis aus der Perspektive der befragten KünstlerInnen. Demgegenüber möchte ich nun die offiziellen Förderzahlen darstellen, um zu überprüfen, ob sich die subjektiv empfundene Lage der Künstlerinnen mit den objektiv erfolgten Förderungen deckt.¹²

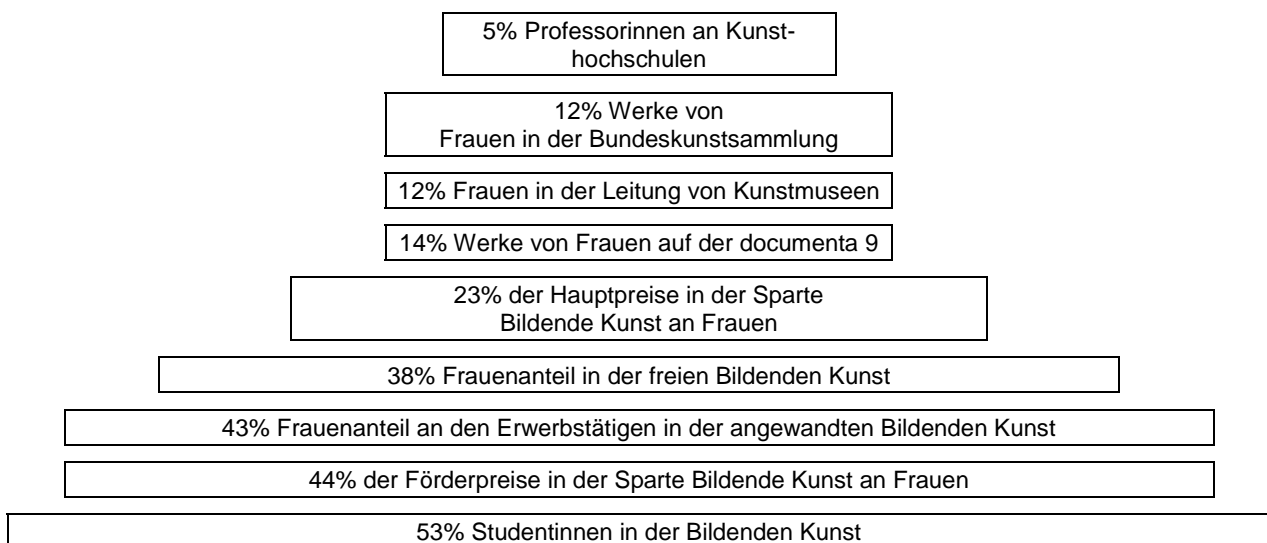
Generell gilt für Deutschland: "Im Bereich der Stipendien sind Frauen überproportional – bezogen auf ihren Anteil an den Kunstschaaffenden – vertreten. [...] Bei den Preisen [...] zeigt sich, daß die höher dotierten Auszeichnungen überproportional häufig an Männer

¹² Zum anderen könnte dadurch aber auch die Landesregierung Sachsen-Anhalts an ihrem Anspruch – die Gleichstellung von Frauen und Männern als herausragende Aufgabe zu begreifen (Höppner 1998) – gemessen werden.

vergeben werden, während Frauen eher die Förderpreise erhalten. Bei der individuellen Förderung ist der Fördersummenanteil, der Künstlerinnen erreicht, durchgängig geringer als ihr Anteil an den geförderten Personen." (Sekretariat der KMK 1996: 4) Dabei liegt der letztgenannte Anteil je nach Sparte zwischen 29% und 38% (ZfKf 1995: 41). Der Anteil der Frauen an den zwischen 1986 und 1994 vergebenen Preisen beträgt 27% (BMFJ 1994: 4). Obwohl bei Bundes- und Länderbeteiligung Frauen häufiger Berücksichtigung finden als bei anderen Förderungseinrichtungen, bleiben diese Anteile deutlich hinter dem Erwartungswert von 40-45% zurück, der aus den Frauen-Anteilen an den Erwerbstätigen in den Kulturberufen, an den Versicherten der Künstlersozialkasse und an den Studierenden und AbsolventInnen errechnet wurde (BMFJ 1994: 11).

Das Zentrum für Kulturforschung (1995: 71) hat eine "Erfolgspyramide" der Frauen in der Bildenden Kunst zusammengetragen, deren Zahlen zwar aus unterschiedlichen Quellen stammen, die aber dennoch stabile Größenordnungen für das Verhältnis der Geschlechter in den einzelnen Kategorien liefern. Diese Pyramide (vgl. Abb. 4.2.2:1) ist eine Metapher für das "Verlorengehen": Während die Frauen unter den Studierenden in der Bildenden Kunst noch in der Überzahl sind (53%), gehen nach und nach auf dem Weg nach oben immer mehr von ihnen verloren, bis schließlich ihr Anteil unter den ProfessorInnen an Kunsthochschulen auf fünf Prozent zusammengeschrumpft ist (oder besser: wurde). Dazwischen rangieren ihre Anteile unter den PreisträgerInnen und Ausstellenden: Sie bewegen sich zwischen 44% bei den Förderpreisen und 12% bei Werken von Frauen in der Bundeskunstsammlung für zeitgenössische Kunst.

Abbildung 4.2.2:1 "Erfolgspyramide" der Bildenden Künstlerinnen



Quelle: ZfKf 1995: 71

Für Sachsen-Anhalt ist es schwieriger, mit fundierten prozentualen Verteilungen aufzuwarten, da das Bundesland noch sehr jung ist und die meisten Fördermaßnahmen in Form von Stipendien und Preisen erst Anfang der 90er Jahre ins Leben gerufen wurden, so daß sich zumeist nur wenige Fallzahlen hinter den Angaben verbergen.

- Projektförderungen können nicht nach Geschlecht ausgewertet werden, weil die AntragstellerInnen nicht identisch mit jenen sein müssen, die in den Genuß der Förderung kommen.
- Arbeitsstipendien werden in Sachsen-Anhalt seit 1991 gewährt. Der Frauenanteil betrug im Haushaltsjahr 1994 35% in der Bildenden Kunst, 33% in der Literatur und 25% in der Musik (Sekretariat der KMK 1996: 80). Für die nachfolgenden Jahre wurden die drei Sparten vom Kultusministerium, Abteilung Kunstförderung (1998), zusammengefaßt: 1997 lag der Anteil der an Frauen vergebenen Arbeitsstipendien bei 49%, im Jahr 1998 bei 35%.
- Zu Studienaufenthalten im Künstlerhaus Schloß Wiepersdorf entsandte Sachsen-Anhalt 1997 drei Bildende Künstlerinnen, 1998 einen Komponisten sowie eine Bildende Künstlerin und einen Bildenden Künstler (Kultusministerium, Abteilung Kunstförderung 1998).
- In den Genuß internationaler Künstlerstipendien, die durch den Bund finanziert und von den Ländern abwechselnd genutzt werden können, sind aus Sachsen-Anhalt insgesamt drei Künstler und eine Künstlerin gekommen (a.a.O.).
- Der Förderpreis Bildende Kunst ist bisher zweimal verliehen worden, 1996 an einen Mann und 1998 an eine Frau; den Förderpreis Literatur erhielt beide Male ein Schriftsteller (a.a.O.).
- Der Kunstpreis des Landes Sachsen-Anhalt wurde bereits fünfmal vergeben: zweimal an Künstlerinnen und dreimal an Künstler; den Literatur-Preis, der abwechselnd als "Friedrich-Nietzsche-Preis" und "Wilhelm-Müller-Preis" verliehen wird, erhielt zweimal ein Künstler (a.a.O.).
- Darüber hinaus gibt es Maßnahmen, die nur den Bildenden KünstlerInnen zugute kommen. Seit 1994 fördert das Land den Ausbau und die Einrichtung von Ateliers. Im ersten Jahr entfiel die Unterstützung zu gleichen Teilen auf Frauen und Männer

(Sekretariat der KMK 1996: 80); 1997 betrug der Frauenanteil 45%, 1998 zwei Drittel (Kultusministerium, Abteilung Kunstförderung, 1998).

- Über den Ankauf von Kunstwerken liegen nur Zahlen für 1994 vor: demnach wurden ein Drittel der angekauften Bilder und Skulpturen von Frauen geschaffen (a.a.O.).
- Durch die Deutsche Künstlerhilfe werden auf Vorschlag des Landes derzeit drei Künstler Sachsen-Anhalts dauerhaft unterstützt. Einmalige Hilfen sind zwischen 1993 und 1998 Frauen und Männern gleichermaßen zuteil geworden (a.a.O.).

Die Stiftung Kulturfonds "als länderübergreifendes Instrument der Förderung zeitgenössischer Kunst und Kultur" (Stiftung Kulturfonds 1997: 5) bezuschusst Projekte von hohem künstlerischen Rang mit Modellcharakter und vergibt Arbeitsstipendien an KünstlerInnen und Künstler verschiedener Sparten in den neuen Bundesländern.¹³ Über den Frauenanteil in der Projektförderung läßt sich nichts aussagen, weil auch hier – wie beim Land – zumeist Vereine und Gruppen die Anträge stellen. Die StipendiatInnen hingegen werden in den Arbeitsberichten der Stiftung namentlich ausgewiesen. Für den zuletzt erschienenen Bericht habe ich die Geförderten nach Geschlecht ausgezählt:

- In der Bildenden Kunst wurden 1996/97 von 76 Stipendien 26 an Frauen vergeben (34%); vier Stipendien gingen nach Sachsen-Anhalt, davon drei an Künstlerinnen.
- Zwei der fünf StipendiatInnen der Darstellenden Kunst waren Frauen, in Sachsen-Anhalt wurde ein Künstler gefördert.
- Für den Bereich Musik bewilligte die Stiftung die Anträge von sieben Musikern, darunter einer aus Sachsen-Anhalt, und zwei Musikerinnen.
- In der Literatur betrug der Anteil der Schriftstellerinnen 39%; drei der 57 StipendiatInnen lebten in Sachsen-Anhalt, darunter eine Frau.
- In den Künstlerhäusern Wiepersdorf und Ahrenshoop arbeiteten im Berichtszeitraum keine KünstlerInnen aus Sachsen-Anhalt; der Frauenanteil an allen betrug 41%.

¹³ Mit Wirkung vom 31.12.1997 hat Sachsen seine Mitträgerschaft der Stiftung aufgekündigt.

In der Summe aller Sparten und Fördermöglichkeiten ergibt sich für alle neuen Bundesländer ein Frauenanteil von 38%, Sachsen-Anhalts Künstlerinnen erhielten vier der neun Stipendien, die für das Land bewilligt wurden.

Somit kann als dritter Punkt der Zwischenzusammenfassung festgehalten werden: Das Bewerbungsverhalten der befragten Künstlerinnen in Sachsen-Anhalt unterscheidet sich hinsichtlich der Häufigkeit nicht von dem der befragten Künstler. Auffällig jedoch sind die unterschiedlichen Voraussetzungen: Bewerberinnen verfügen über weniger Einkommen aus direkter künstlerischer Arbeit als Bewerber. Männer erhalten häufiger als Frauen eine Zusage; zudem müssen sich Künstlerinnen öfter bewerben, um überhaupt gefördert zu werden.

Als Hauptförderer trat aus Sicht der KünstlerInnen das Bundesland in Erscheinung. Der Anteil der vom Land geförderten Frauen variiert je nach Repräsentativität der Fördermaßnahme: Während Künstlerinnen häufiger Studienaufenthalte im Inland zugestanden werden, erhalten Künstler die internationalen Stipendien. Der Frauenanteil an den in Sachsen-Anhalt verliehenen Preisen liegt mit 25% (Förderpreise) bzw. 28% (Kunstpreise) sowohl unter ihrem Anteil an allen KünstlerInnen des Landes als auch unter dem Erwartungswert (vgl. oben).

4.2.3 Reichtum

Die ungleiche Verteilung von materiellem Reichtum wird in fortgeschrittenen Gesellschaften mit Hilfe des Merkmals Einkommen operationalisiert (Kreckel 1997: 96). Im Rahmen der Befragung der Künstlerinnen und Künstler Sachsen-Anhalts wurde dazu zum einen das Haushaltseinkommen erfaßt, um einen Überblick über die finanzielle Situation zu bekommen, in der die KünstlerInnen und ihre Angehörigen leben. Zum anderen wurden sie gebeten, dieses Einkommen nach prozentualen Anteilen der verschiedenen Quellen aufzuschlüsseln, um Aussagen darüber treffen zu können, inwieweit die Befragten durch ihre künstlerische Tätigkeit zum Lebensunterhalt beitragen. Auf der Suche nach Unterschieden zwischen Künstlerinnen und Künstlern sind jedoch weniger die Einkünfte des gesamten Haushalts als vielmehr jene aus direkter künstlerischer Tätigkeit¹⁴ von Interesse. Aus den vorliegenden Informationen konnte das jewei-

¹⁴ Unter "direkter künstlerischer Tätigkeit" verstehe ich die Ausübung der jeweiligen Kunst; ihre Vermittlung in Form von Lehrtätigkeit gehört zur "indirekten künstlerischen Arbeit".

lige Individualeinkommen¹⁵ errechnet werden, das in Abhängigkeit von entsprechenden Qualifikationen als Indikator von Ungleichheit herangezogen werden kann.

Für alle Künstlerinnen und Künstler (nicht nur) in Sachsen-Anhalt gilt: Ihre Einkünfte bleiben deutlich hinter dem Erwartungswert, auf den das hohe Bildungsniveau schließen ließe, zurück. 12% der KünstlerInnen erzielen gar keine Einkünfte aus ihrer künstlerischen Arbeit, Frauen (17%) fast doppelt so häufig wie Männer (9%). Die sich aus der meritokratischen Triade ergebende Vermutung, daß sich dahinter jene verbergen, die keine künstlerische Ausbildung haben, muß verworfen werden, weil Fach- und HochschulabsolventInnen gleichermaßen davon betroffen sind wie AutodidaktInnen. Auch hier gelangen wieder besonders die Künstlerinnen ins Blickfeld: Während der Anteil der Männer ohne Einkünfte über alle Qualifikationsarten hinweg fast unverändert bleibt (bzw. die leichte Häufung bei den Autodidakten als ein Hinweis auf das Wirken der meritokratischen Triade gedeutet werden kann), steigt zum einen der entsprechende Anteil bei den Frauen mit zunehmendem Bildungsniveau von 11% unter den Autodidaktinnen auf 18% unter den Hochschulabsolventinnen; zum anderen wird die Diskrepanz zu den Künstlern immer deutlicher (vgl. Tabelle 4.2.3:1).

Tabelle 4.2.3:1 Anteil der KünstlerInnen ohne Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit nach Qualifikation und Geschlecht (in %)

Autodidakt/-in		Fachschule		Hochschule		Spezialschule*	
Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer
11	11	14	10	18	8	32	6

* nicht interpretierbar; nur der Vollständigkeit halber ausgewiesen

Quelle: Befragung der Künstlerinnen und Künstler im Land Sachsen-Anhalt 1996

Eine weitere Vermutung legt nahe, daß der Arbeitsstatus Einfluß auf das Einkommen hat. Richtig ist, daß arbeitslose, in ABM beschäftigte KünstlerInnen oder RentnerInnen häufiger keine Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit erzielen als andere. Allerdings besteht wiederum kein Unterschied zwischen den Freischaffenden und den (zeitweilig) angestellt Beschäftigten; und wiederum sind in jeder Gruppe Frauen häufiger davon betroffen als Männer.

Und auch eine dritte vermutete Abhängigkeit – die von der Spartenzugehörigkeit – hat keine ausreichende Erklärungskraft. Zwar bleiben Bildende KünstlerInnen häufiger ohne

¹⁵ Nachfolgend präsentierte Ergebnisse, die auf Analysen des Individualeinkommens basieren, treffen in ihrer Tendenz auch auf die Haushalte der KünstlerInnen zu.

Einkommen als Darstellende und MusikerInnen, aber Männer in allen drei Sparten seltener als Frauen (vgl. Tabelle 4.2.3:2).

Tabelle 4.2.3:2 Anteil der KünstlerInnen ohne Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit nach Sparte und Geschlecht (in %)

Bildende Kunst		Darstellende Kunst		Musik		Literatur*		Mehrfachnennungen*	
Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer
20	13	6	2	21	5	13	24	20	14

* nicht interpretierbar; nur der Vollständigkeit halber ausgewiesen

Quelle: Befragung der Künstlerinnen und Künstler im Land Sachsen-Anhalt 1996

Daß knapp 90% der KünstlerInnen in Sachsen-Anhalt Einkünfte aus ihrer künstlerischen Tätigkeit erzielen, heißt nicht, daß sie alle auch ihren Lebensunterhalt daraus bestreiten können. Im Durchschnitt erarbeiten sie monatlich 1 360 DM, die Frauen weichen davon um 280 DM nach unten, die Männer um 150 DM nach oben ab; daraus ergibt sich ein Einkommensunterschied von 430 DM. Zusätzlich haben Künstlerinnen und Künstler Einnahmen aus indirekter künstlerischer (240 DM) und nicht-künstlerischer Tätigkeit (180 DM); damit beläuft sich ihr Einkommen insgesamt auf rund 1 780 DM (Frauen -290 DM, Männer +170 DM).

Obwohl die rein künstlerischen Einkünfte gemäß des Leistungsprinzips von der Qualifikation abhängig zu sein scheinen (AbsolventInnen einer Hochschule verdienen monatlich mehr als jene einer Fachschule und diese wiederum mehr als die AutodidaktInnen), haben Künstlerinnen ausbildungsunabhängig geringere Verdienste als Künstler. Die mit 500 DM größte Diskrepanz weisen die HochschulabsolventInnen auf: Während die Hälfte der Künstlerinnen weniger als 660 DM monatlich verdient, liegt der Median für die Künstler bei 1 670 DM. Der geringste finanzielle Unterschied besteht mit 260 DM zwischen den FachschulabsolventInnen. Überdies auffällig ist zum einen, daß der Median für Autodidaktinnen und Hochschulabsolventinnen gleichermaßen bei 660 DM liegt, während der Unterschied zwischen den Männer dieser Gruppen der Erwartung entspricht. Zum anderen ist bemerkenswert, daß die Einkünfte der Gruppe der Männer, die den geringsten Verdienst hat (Autodidakten), noch über denen der Gruppe der Frauen mit dem höchsten Verdienst (Hochschule) rangieren (vgl. Tabelle 4.2.3:3). Das heißt: Die tendenziell besser ausgebildeten Künstlerinnen können ihr Wissen nicht adäquat in Reichtum umtauschen, während sich bei den Künstlern mit ihrem überproportionalen Anteil an Autodidakten das Fehlen von Zeugnissen nicht hemmend auf künstlerische Einkünfte auswirkt.

Tabelle 4.2.3:3 Monatliche Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit (arithmetisches Mittel und Median) nach Qualifikation und Geschlecht (in DM)

Maß	Autodidakt/-in		Fachschule		Hochschule		Spezialschule*	
	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer
Mittel	880	1230	1200	1460	1120	1620	800	1420
Median	660	950	840	1500	660	1670	310	1650

* nicht interpretierbar; der Vollständigkeit halber ausgewiesen

Quelle: Befragung der Künstlerinnen und Künstler im Land Sachsen-Anhalt 1996

Ein Blick auf die Spartenzugehörigkeit und den Arbeitsstatus bekräftigt diese Einschätzung nicht nur, sondern verstärkt den Eindruck illegitimer Ungleichheit zwischen Künstlerinnen und Künstlern noch einmal. In keiner Sparte ist die Einkommensdiskrepanz so hoch wie bei den Bildenden KünstlerInnen (Männer verdienen mehr als doppelt soviel wie Frauen) und dies obwohl oder gerade weil hier die Künstlerinnen so deutlich wie in keiner anderen Sparte höher qualifiziert sind als die Künstler. In der Musik, wo die Qualifikationen auf beide Geschlechter annähernd gleich verteilt sind, besteht ein Einkommensunterschied von 140 DM zugunsten der Musiker; das entspricht reichlich acht Prozent des Einkommens der Musikerinnen (vgl. Tabelle 4.2.3:4).

Tabelle 4.2.3:4 Monatliche Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit (arithmetisches Mittel und Median) nach Sparte und Geschlecht (in DM)

Maß	Bildende Kunst		Darstellende Kunst		Musik		Literatur*		Mehrfachnennungen*	
	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer
Mittel	490	1070	1670	2120	1650	1790	250	370	1180	1690
Median	240	630	1700	1970	1900	1910	140	110	1600	1560

* nicht interpretierbar; nur der Vollständigkeit halber ausgewiesen

Quelle: Befragung der Künstlerinnen und Künstler im Land Sachsen-Anhalt 1996

Die nach zumeist spartentypischem Arbeitsstatus differenzierte Einkommensverteilung (vgl. Tabelle 4.2.3:5) zeigt, daß Künstlerinnen, solange sie ihre Kunst im Kontext von Organisationen ausüben, deutlich geringere Differenzen zu den Künstlern aufweisen als die Freischaffenden untereinander. Von 130 DM Einkommensunterschied zwischen unbefristet angestellten Künstlerinnen und Künstlern steigt die Diskrepanz unter den Freischaffenden auf das Fünffache an. Darüber hinaus liegen (unter Außerachtlassung der Arbeitslosen und RentnerInnen) nur die durchschnittlichen Einkünfte der freischaffenden Künstlerinnen unter dem Sozialhilfeniveau.

Tabelle 4.2.3:5 Mittlere monatliche Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit nach Arbeitsstatus und Geschlecht (in DM)

Arbeitsstatus/Geschlecht	Frauen	Männer
unbefristet angestellt	1880	2010
zeitweilig beschäftigt	1440	1800
freischaffend	690	1350
ABM	410	150
arbeitslos	270	240
Rente	140	270

Quelle: Befragung der Künstlerinnen und Künstler im Land Sachsen-Anhalt 1996

Daß Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit abhängig sind von der Anerkennung, die der Künstlerin, dem Künstler gezollt wird, kann unter der Geltungsvoraussetzung des Leistungsprinzips akzeptiert werden. So kann grundsätzlich davon ausgegangen werden, daß das durchschnittliche Einkommen mit zunehmender Größe des geographischen Präsentationsraumes steigt – dies gilt in Sachsen-Anhalt für Frauen und Männer gleichermaßen (vgl. Tabelle 4.2.3:6). In der Höhe der Einkünfte jedoch überragen die Künstler wiederum deutlich die Künstlerinnen. So treten die Frauen nicht nur seltener in Erscheinung als die Männer, sondern die wenigen, denen Anerkennung zuteil wird, haben zudem durchschnittlich geringere Einkommen. Einzige Ausnahme bilden die Ensemblepräsentationen im außereuropäischen Ausland. Dahinter verbergen sich einige Darstellende Künstlerinnen, die das Bild Sachsen-Anhalts in der genannten geographischen Region auch quantitativ stärker prägen als ihre Kollegen (vgl. Kap. 4.2.2).

Wird der Fokus noch einmal verändert und weg von den Mittelwerten auf die einzelnen Einkommensgruppen gelenkt, wird deutlich: Künstlerinnen sind häufiger in den Kategorien bis 1 000 DM monatlich zu finden, Künstler hingegen in den Gruppen ab 1 000 DM. Auch dahinter verbirgt sich kein Alterseffekt. Abgesehen von der Tatsache, daß KünstlerInnen im Rentenalter kaum noch Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit erzielen, weicht die soziale Wirklichkeit in der Kunst Sachsen-Anhalts von dem Muster anderer Berufsgruppen ab, nach dem das Einkommen mit dem Alter und zunehmender Berufserfahrung steigt. Die 31-60jährigen Künstlerinnen und Künstler bestimmen die durchschnittlichen Einkünfte, die von den Einsteigern – also den 21-30jährigen – deutlich überschritten werden. Letztere sind seltener in den unteren Kategorien bis 1 500 DM und überdurchschnittlich häufig darüber zu finden. Allerdings erwirtschaften die Frauen dieses Alters häufiger nur Einkünfte zwischen 1 500 und 2 000 DM, während Männer wiederum darüber rangieren.

Als letzter Punkt einer Zwischenzusammenfassung soll festgehalten werden: Die Einkünfte der KünstlerInnen in Sachsen-Anhalt entsprechen nicht ihrer Qualifikation. Spartenzugehörigkeit und Arbeitsstatus haben erheblichen Einfluß. All dies trifft jedoch auf Künstlerinnen in sehr viel stärkerem Maße als auf Künstler zu. Mehr als die Hälfte der Frauen, aber nur ein Drittel der Männer erzielen aus ihrer künstlerischen Arbeit ein Einkommen unterhalb des Sozialhilfeniveaus.

Tabelle 4.2.3:6 Mittlere monatliche Einkünfte nach Ort und Art von Präsentationen sowie Sparte und Geschlecht (in DM)

Sparte	Bildende Kunst		Darstellende Kunst		Musik		Literatur*		Mehrfachnennungen*		alle Sparten		
	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	
Präsentation	allein	490	1010	1420	2260	1370	1780	250	380	1150	1860	800	1360
	in der Gruppe	430	1050	1650	2090	1740	1810	280	240	1230	1180	1070	1480
im ehemals sozialistischen Ausland	allein	370	1320	1600	1490	1030	1780	430	180	-	2830	790	1440
	in der Gruppe	420	1050	1590	2170	2030	2330	-	220	1700	1700	1220	1690
im übrigen europäischen Ausland	allein	490	1280	1520	1730	1290	2200	440	280	2300	2650	960	1610
	in der Gruppe	400	1160	2130	2380	2410	2300	310	370	-	1370	1400	1820
im außer-europäischen Ausland	allein	170	2050	2040	1640	2060	2380	-	410	-	5000	1510	2150
	in der Gruppe	570	1220	3250	1990	3180	2660	-	560	-	850	2020	1820

*nicht interpretierbar; nur der Vollständigkeit halber ausgewiesen

Quelle: Befragung der Künstlerinnen und Künstler im Land Sachsen-Anhalt 1996

5. Erklärungsansätze

Das zertifizierte Wissen ist zwischen den Künstlerinnen und Künstlern in Sachsen-Anhalt weitgehend gleichverteilt. In der Gruppe der bis 45jährigen verfügen Frauen sogar häufiger als Männer über das Tauschmedium Zeugnis, und der hohe Frauenanteil unter den Studierenden und StudienanfängerInnen an deutschen Kunsthochschulen¹ gibt Grund zu der Annahme, daß vormals bestehende Qualifikationsdefizite von Frauen auch in der Kunst zukünftig nicht zu befürchten sind. Aufgrund dieser Gleichheit in den Bildungsabschlüssen wäre – das Wirken der meritokratischen Triade vorausgesetzt – zu erwarten, daß Anerkennung und künstlerische Einkünfte auf beide Geschlechter gleichverteilt sind.

In den beiden Sparten Musik und Darstellende Kunst, die sich durch fehlende Qualifikationsunterschiede zwischen Frauen und Männern auszeichnen, treten im Präsentationsverhalten weniger deutliche Diskrepanzen auf. In der Bildenden Kunst hingegen, in der sich Künstlerinnen von Künstlern durch einen größeren Anteil an höheren Qualifikationen abheben, bestehen die ungleich verteilten Veröffentlichungschancen nicht zugunsten der formal besser Ausgebildeten, sondern kommen den Männern und unter ihnen in erhöhtem Maße den Autodidakten zugute. Hinsichtlich der Häufigkeit des persönlichen Bemühens um Förderungen unterscheiden sich Künstlerinnen und Künstler wiederum nicht. Allerdings erhalten Männer häufiger eine Zusage als Frauen, und Künstlerinnen müssen sich öfter bewerben, um überhaupt gefördert zu werden. Dabei werden ihnen eher Studienaufenthalte im Inland, den Künstlern hingegen die internationalen Stipendien zugestanden. Der Frauenanteil an den in Sachsen-Anhalt verliehenen Preisen liegt mit 25% (Förderpreise) bzw. 28% (Kunstpreise) sowohl unter ihrem Anteil an allen KünstlerInnen des Landes als auch unter dem Erwartungswert. Generell gilt: Je repräsentativer ein künstlerisches Event oder eine Fördermaßnahme bzw. ein Preis, desto mehr Männer und weniger Frauen sind daran beteiligt.²

Die Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit entsprechen nicht der Qualifikation der KünstlerInnen in Sachsen-Anhalt. Allerdings sind auch davon Künstlerinnen in sehr viel stärkerem Maße als Künstler betroffen. Mehr als die Hälfte der Frauen, aber "nur" ein

¹ 1995 waren 53% der Studierenden an deutschen Kunsthochschulen weiblichen Geschlechts. Der Frauenanteil unter den StudienanfängerInnen lag für Gesamtdeutschland bei 56%, für die neuen Bundesländer bei 58% (BMBWFT 1996: 150f).

² Petzinger und Koszinowski (1992) bestätigen für den Rest der Republik: je höher die vermeintlich kulturpolitische Bedeutung, je größer die öffentliche Resonanz, je mehr wissenschaftliche Aufarbeitung und Dokumentation, desto niedriger der Frauenanteil.

Drittel der Männer erzielen ein Einkommen unterhalb des Sozialhilfeniveaus; unter ihnen wiederum verstärkt die Bildenden Künstlerinnen (vgl. Kap. 4).

Die Stärke der verschiedenen oben genannten Diskrepanzen ist abhängig von der Sparte, ihrer typischen Arbeitsform und der Konkurrenzwahrscheinlichkeit. Je größer der Organisationsgrad, je notwendiger eine langwierige Ausbildung und je objektivierbarer die Kriterien der Leistungsbeurteilung scheinen, desto geringer fallen auch die Unterschiede zwischen den Geschlechtern aus; je wettbewerbs- und marktdominierter eine Sparte, je höher der Anteil an Autodidakten, desto größer die geschlechtsspezifische Ungleichheit.

Im Bereich der Orchestermusik, in dem in Sachsen-Anhalt die MusikerInnen vornehmlich arbeiten, regeln Konzertpläne die Auftritte und Tarifverträge die Bezahlung. Frauen, denen der Zutritt zu einem Klangkörper gewährt wurde, spielen zwar noch immer zumeist die zweite und nicht die erste Geige, und je höher das Ansehen eines Orchesters, desto weniger Frauen sind darin zu finden.³ Dennoch sind sie als Orchester-Mitglieder "behüteter" als die freischaffenden Musikerinnen, die sich in täglicher Konkurrenz um jeden neuen Auftrag bemühen müssen.⁴

Die Darstellenden KünstlerInnen Sachsens-Anhalts, die – den MusikerInnen vergleichbar – zu zwei Dritteln angestellt sind, haben bezüglich der Spielpläne und Gagen einen ähnlich organisierten Arbeitszusammenhang. Sie unterscheiden sich jedoch von den MusikerInnen dadurch, daß die Konkurrenzverhältnisse zumeist nicht zwischen den Geschlechtern herrschen, sondern Frauen und Männer jeweils untereinander konkurrieren.⁵ Dennoch wird den Künstlerinnen durchschnittlich weniger Anerkennung zuteil, erreichen ihre mittleren künstlerischen Einkünfte bei weitem nicht die Höhe dessen, was ihre Kollegen verdienen.

³ Daß dies noch lange so bleiben wird, dafür sorgen die männlichen Orchesterleitungen. Auf die Frage, warum in seinem Orchester keine Frau spielt, antwortete Herbert von Karajan 1979: "Frauen gehören in die Küche und nicht ins Orchester" (zitiert nach ZfKf 1995: 94). Das geringere Ansehen sachsen-anhaltinischer Orchester ist demnach auch am relativ hohen Frauenanteil abzulesen.

⁴ Damit soll der Konkurrenzdruck bei Bewerbungen, um überhaupt Mitglied eines Orchesters zu werden, nicht unterschätzt sein. Frauen werden u.a. deshalb nicht gern eingestellt, weil sie im Schwangerschaftsfall von ihren Kollegen vertreten werden müssen (ZfKf 1995). Es ist bekannt, daß das mitunter praktizierte Vorspiel hinter dem Vorhang häufiger dazu führt, daß eine Künstlerin die ausgeschriebene Stelle erhält als bei herkömmlichen "sichtbaren" Bewerbungen. "Sobald Name und Geschlecht des/der Künstlers/in im Auswahlverfahren anonymisiert werden, steigt der Anteil der geförderten Frauen merklich an." (Paul 1996: 1032)

⁵ Dies trifft vor allem auf SchauspielerInnen zu. In Bereichen wie Regie, Dramaturgie etc. konkurrieren Frauen auch mit Männern und umgekehrt.

Die Bildende Kunst, die nicht im "Schutz" von Organisationen, sondern im Rahmen freischaffender Arbeit entsteht, ist die marktförmigste der drei hier genannten Kunstformen. Preise in Form von Honoraren⁶ werden ausgehandelt; diese werden beeinflusst durch die bereits erfolgte Anerkennung, die wiederum aus Präsentationen herrührt, um die sich Künstlerinnen und Künstler im Konkurrenzverhältnis untereinander selbst bemühen müssen. Im Gegensatz zu anderen, über Angebot und Nachfrage regulierten Märkten sind die Mechanismen, die darüber entscheiden, ob sich das angebotene künstlerische Produkt erfolgreich am Markt etablieren kann oder nicht, wesentlich komplexer und zudem subjektiver. Dies betrifft sowohl Frauen als auch Männer; Bildenden Künstlerinnen in Sachsen-Anhalt jedoch gelingt es nicht, Anerkennung ihrer Qualifikation entsprechend zu erlangen, und den wenigen Anerkannten ist es kaum möglich, allein aus den geringen künstlerischen Einkünften ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Eine qualifizierte Ausbildung ist für Frauen noch weniger ein Garant beruflichen Erfolgs als für Männer (Paul 1996).

Ich habe oben (vgl. Kap. 2) den Anspruch formuliert, Kreckels Theorie der sozialen Ungleichheit auf das Berufsfeld Kunst anwenden zu wollen, ohne ihre Anwendbarkeit wirklich in Frage zu stellen. Dafür habe ich mich im empirischen Teil dieser Arbeit auf Kreckels Ungleichheits-Dimensionen gestützt und die dazugehörigen Tauschmedien zur Operationalisierung von geschlechtsspezifischer Ungleichheit von KünstlerInnen in Sachsen-Anhalt verwendet. Mit diesem Instrumentarium haben sich Unterschiede zwischen Künstlerinnen und Künstlern bezüglich ihrer Input- und Output-Ressourcen beschreiben lassen. Damit ist die Frage der Modellgültigkeit für das Berufsfeld Kunst aber nur zum Teil beantwortet. In einem zweiten Schritt möchte ich deshalb auf die ungleichheitsbegründenden Kräfte eingehen, die Kreckels Theorie zufolge sowohl innerhalb des Erwerbssektors als auch im Spannungsfeld zwischen Produktion und Reproduktion zu suchen sind. Ich möchte im folgenden drei Erklärungsansätze anreißen, warum es für Frauen schwieriger ist, im Berufsfeld Kunst zu agieren. Das analytische Bemühen, diese drei voneinander zu trennen, kann nur partiell erfolgreich sein. Es wird deutlich werden, daß sie eng miteinander verwoben sind und sich wechselseitig bedingen. Dabei gelten diese Plausibilisierungen in ihrem Ansatz für alle Kunstsparten, im Detail aber weniger für die repetitiven und mehr für die "produzierenden" Bereiche der jeweiligen Sparten.

⁶ Schon der Gebrauch des Wortes Honorar – Ehrenlohn – scheint die Notwendigkeit, den Lebensunterhalt zu verdienen, auszublenden und zu mißachten, daß KünstlerInnen von der Ehre allein nicht satt werden.

Ein Teil der Probleme, mit denen Sachsen-Anhalts Künstlerinnen und Künstler zu kämpfen haben, entspringt dem Transformationsprozeß in Ostdeutschland und dem Funktionswandel der Künste (vgl. Rehberg 1997a, b). Die Veränderung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, der Wegfall der Auseinandersetzung mit den irrealen Lebensverhältnissen, nicht zuletzt der Bedeutungsverlust der Kunst durch den Nachholbedarf des Publikums verschiedenster Art brachte den einen die langersehnte gesellschaftliche und künstlerische Freiheit, für andere bedeutete dies alles Lähmung, Veränderung des Selbstbildes, Sinnkrise, Zusammenbruch.⁷ Gewiß waren Frauen und Männer, Künstlerinnen und Künstler gleichermaßen davon betroffen; Künstlerinnen jedoch hatten ungleich schlechtere Startbedingungen. Trotz aller Vergünstigungen waren Frauen im Alltag der DDR nicht gleichberechtigt. Sie haben noch weniger als Männer gelernt, "sich beim Kampf um Ausbildungs- und Arbeitsplätze notfalls mit Härte durchzusetzen" (Hildebrandt, zitiert nach ZfKf 1995: 134). Als Ergebnis dessen kommen "die jetzt auf dem Kunstmarkt Aktiven und Erfolgreichen [...] zu einem großen Teil aus der Szene des DDR-undergrounds. Waren sie früher gemeinsam unterdrückt, kommen nun die Männer ganz groß auf den Kunstmessen und wichtigsten Galerien raus und die Frauen zeigen sich in Randausstellungen." (Stecker, zitiert nach ZfKf 1995: 164)

Damit ist bereits ein Hauptaspekt der Ungleichheit von Künstlerinnen und Künstlern angesprochen: die unterschiedliche (gesellschaftliche und künstlerische) Sozialisation. Auch in der DDR wurden Mädchen anders erzogen als Jungen, und künstlerische (Früh-)Erziehung fand in Abhängigkeit vom Geschlecht des Kindes statt. Während "schmutziges Basteln" als kreativer Ausdruck der eigenen Person den Jungen vorbehalten blieb, wurden bei Mädchen vorwiegend die musikalischen und darstellerischen Fähigkeiten gefördert. Dabei unterschied sich auch der Ehrgeiz der Eltern bezüglich des Erfolges ihrer Kinder: Mädchen sollten etwas "Nettes" können, ohne dabei Ambitionen zu entwickeln, einen künstlerischen Beruf zu ergreifen. Jungen hingegen durften sich ausdrücken, entfalten, professionalisieren und erfolgreich sein. Hinter dem Gegenargument, Mädchen läge dieses oder jenes eben nicht, es entspräche nicht ihrer "Natur", verbergen sich Rollenerwartungen und -zumutungen, die verhindern, daß diese selbst herausfinden können, was ihrer ganz persönlichen Natur entspricht.

Sofern die späteren Künstlerinnen nicht verständnisvolle Eltern oder FörderInnen hatten, kämpften sie gegen ihre "Bestimmung", sich für andere aufzuopfern, die einer

⁷ Damit sind nicht allein die Staatskünstler gemeint, denen ihr Auftraggeber "abhandengekommen" war, sondern auch jene, die sich in Phantasie und Intellekt durch den Demokratiemangel beflügelt und herausgefordert fühlten und ihre Botschaften zwischen den Zeilen vermittelten.

“eigensüchtigen” Interessenverfolgung entgegenstand. Welcher jungen Frau es gelungen war, sich nicht in einen der typischen Berufe drängen zu lassen, sondern eine Zulassung zu einem künstlerischen Studium zu erhalten, hatte nachfolgend nicht minder mit anerzogenen und verinnerlichten Denk- und Handlungsstrukturen (eigenen und denen anderer) zu ringen (Stecker 1994: 83ff). So kamen sie an die Kunsthochschulen⁸, an denen es an weiblichen Vorbildern und Identifikationsfiguren mangelte und bis heute noch mangelt.⁹ Männliche Dozenten beschränken im Schutze männlich dominierter Strukturen und Kunstauffassungen die Nachwuchskünstlerinnen in ihrer (weiblichen) ästhetischen Selbstbestimmung und wirken entmutigend auf den künstlerischen Selbstfindungsprozeß der Frauen ein, indem sie männliche Sichtweisen des ästhetischen Geschmacks vermitteln (Filter 1986: 122, 126), die sich z.T. grundlegend von den Wahrnehmungen und Erfahrungen der Künstlerinnen unterscheiden (Schenkel in Paul 1996). Die Beurteilung der Arbeiten von Studentinnen erfolgen nicht unvoreingenommen, sondern u.a. auch danach, wie sich die Frauen “den von Männern vorgegebenen Verhaltensnormen anzupassen” (Filter 1986: 122) gewillt sind. Trotz durchschnittlich besserer Leistungen gehen sie nach Einschätzung einer Professorin “relativ verzagt und eingeschüchtert” (zitiert nach Petzinger/Koszinowski 1992: 50) von der Hochschule, an die sie mit viel Selbstvertrauen gekommen waren.

Im beruflichen Alltag wirken diese Mechanismen dann nach. Zunächst brauchen die Künstlerinnen oft Jahre, um sich “von dem geistigen Einfluß ihres Professoren zu befreien und zu wirklich authentischen eigenen Ausdrucksformen zu finden.” (Schenkel in Paul 1996: 1036; vgl. dazu auch Stecker 1994: 76) Sind sie endlich soweit, fehlt es ihnen schließlich an Selbstvertrauen und der Fähigkeit, Arbeitsergebnisse im Umfeld von Männerbünden überzeugend zu präsentieren (Petzinger/Koszinowski 1992: 48; ZfKf 1995). Die fehlende Vermittlung der Regeln des Kunstmarktes durch die DozentInnen wirkt sich für sie nachhaltiger aus als für Künstler (vgl. Aspekt zwei: Netzwerke und Strukturen).

⁸ “Als Künstlerinnen 1919 in Berlin nach jahrzehntelangem Kampf endlich zum professionellen Akademiestudium zugelassen wurden und damit die erhoffte gesellschaftliche Anerkennung greifbar wurde, hatte die Avantgarde die traditionelle Akademieausbildung längst verworfen.” (Ziesche 1995: 7) Der große Anteil an männlichen Autodidakten unter den heute erfolgreichen Bildenden KünstlerInnen relativiert den über 50%igen Anteil von Frauen an deutschen Kunsthochschulen und stellt seine Bedeutsamkeit in Frage.

⁹ Petzinger/Koszinowski (1992: 49f) betonen den Stellenwert von Vor- und Leitbildern, die hochkomplexe Habitusqualitäten durch beispielhaftes Verhalten vermitteln. Nach Aussage von ExpertInnen konzentrieren sich Professoren eher auf männliche Studierende. Erfolgreiche Künstlerinnen hatten ihrerseits oft starke Frauen als Vorbild, entweder Professorinnen an der Hochschule oder im Familien- und Freundeskreis.

Rieger (1988) faßt die noch heute wirkenden historisch gewachsenen und sozialistischen Zwänge für Künstlerinnen treffend zusammen, wenn sie schreibt: "Die äußeren und inneren Zustände waren so einengend, daß sie eine fast völlige Fernhaltung der Frau vom kulturell-künstlerischen Schaffen bewerkstelligten. Die Frau wurde in der Vergangenheit nicht nur durch den Ausschluß aus den Institutionen am Wirken gehindert, sondern ihr wurden zusätzlich alle für die Entfaltung kreativer Prozesse unabdingbaren Fähigkeiten verwehrt. Obwohl die institutionellen Fesseln sich mittlerweile gelockert haben, sind die psychischen Sperren noch immer kaum überwindbar." (Rieger 1988: 216f) Wie wirksam diese Sperren sind, beschreibt die Frauenbeauftragte der Hochschule der Künste Berlin: "Erstens assoziiert man damit [mit dem Mythos vom Genie] meistens einen Mann, zweitens wird durch den Genie-Begriff verdrängt, wie wichtig für den künstlerischen Erfolg Disziplin und Selbstinszenierung der eigenen Person ist. Die Frauen denken dann oft, sie seien wohl nicht so begabt, weil sie hart arbeiten." (Haase, zitiert nach ZfKf 1995:132) In der "Blockierung der von den Frauen erworbenen Qualifikationen für ihre weitere Entfaltung" sieht Gorsen die entscheidende Differenz zu männlichen Künstlern, deren Qualitäten "sich gesellschaftlich entfalten dürfen." (Gorsen 1980: 138)

Nachdem die Auffassung, Frauen seien nicht in der Lage, kreativ und künstlerisch, sondern nur repetitiv tätig zu sein, kaum noch ungestraft vertreten werden kann, lautet ein noch immer gängiges Argument, daß es in der Kunst nicht um Frauen oder Männer gehe, sondern um gute oder schlechte Kunst (Goehler 1996), Frauen aber mangelhafte künstlerische Angebote unterbreiten würden.¹⁰ Die dies vertreten, sind zumeist männliche Gatekeeper (AusstellungsmacherInnen, JurorInnen, KritikerInnen, KunstwissenschaftlerInnen etc.), die an den Schaltstellen der künstlerischen Macht maßgeblich darauf Einfluß nehmen, ob sich eine KünstlerIn und ihr Werk am Markt etablieren können. Denn: Gute Kunst setzt sich nicht von allein durch, und die romantische Illusion vom Genie, das in der Dachkammer gedeiht und zu besonderen Höhenflügen befähigt wird, je brotloser die Kunst ist, mag ein noch immer weit verbreitetes Vorurteil sein, ist aber deshalb nicht weniger falsch (Petzinger/Koszinowski 1992: 51). Kunstwerke müssen sich durch ihre Qualität legitimieren, aber Qualitätssicherung und -entscheidung

¹⁰ "Nach außen gibt keiner zu, daß er Chancengleichheit nicht ernst nimmt. Aber das Kartell der Männer behauptet weiterhin: Es gibt zuwenig Frauen auf dem Arbeitsmarkt. Wenn wir eine finden, ist sie nicht als Führungskraft geeignet. Oder sie läuft uns weg, weil sie schwanger wird. [...] Wir haben festgestellt, daß die durchschnittliche Verweilzeit von Männern in einem Betrieb kürzer ist als die von Frauen. Männer sind Job-schwanger, Frauen biologisch schwanger." (aus einem Interview von "Die Woche" vom 3. März 1995 mit dem Arbeitswissenschaftler Michel Domsch, zitiert nach ZfKf 1995: 40) Thurn (1997a: 137) beschreibt in seiner historischen Betrachtung von Künstlervereinigungen deren Abgrenzung nach Beruf, Gesinnung, Geschlecht als Überzeugung der Künstler, sich gegen Nicht-Künstler, andersdenkende Kollegen und Künstlerinnen wehren zu müssen.

braucht Öffentlichkeit, die von den Gatekeepern kontrolliert wird. Die folgenschwere¹¹ Auswahl, die sie treffen, basiert nicht auf Unvoreingenommenheit gegenüber den Werken, sondern erfolgt “entlang der ‘Netzwerke’ etablierter Namen [...] – und die sind bislang eben vor allem durch Vertreter des männlichen Geschlechts geprägt.” (ZfKf 1995: 166) Damit bin ich beim zweiten ungleichheitsbegründenden Aspekt zwischen Künstlerinnen und Künstlern: Netzwerke und Strukturen.

Die Förderung, die Künstler bereits während des Studiums durch ihre Professoren erfahren, legt den Grundstein für alles Weitere. Sie sind nicht zielstrebig oder konsequenter als Künstlerinnen, und bei den Frauen verschwindet nicht plötzlich die Begabung, während sie den Männern erhalten bleibt (Petzinger/Koszinowski 1992: 26); ihnen werden “lediglich” qua Geschlecht kontinuierliche künstlerische Leistungen zuge-
traut (warum dies bei Frauen anders ist – vgl. unten Aspekt drei: Vereinbarkeit von Familie und Beruf), die eine Rechtfertigung dafür sind, ihnen den Weg zu ebnen und Netzwerke zu öffnen. Danach ist es vergleichsweise einfach: Wer einmal drinnen ist, “erfährt dadurch sozusagen eine automatische Beschleunigung” (Petzinger/Koszinowski 1992: 51), wer draußen steht, kommt kaum voran. Der Zusammenhang zwischen Beachtung/Würdigung/Förderung, nachfolgenden künstlerischen Leistungen und deren Beachtung/Würdigung/Förderung, also die Doppelfunktion von Förderungen als Resultat und gleichzeitiger Voraussetzung einer Leistungsselektion, setzt informelle Lobbybildungen voraus, die in der Gegenwart zugunsten der Männer agieren (a.a.O. 1992).

Frauen haben keine vergleichbare Lobby, kein Netzwerk an Beziehungen und Kontakten, dessen Strukturen von ihresgleichen dominiert werden. Ihr Anteil unter den Gatekeepern ist noch immer zu gering, in Auswahlgremien werden sie nur ungenügend um Rat gebeten. So schätzen ExpertInnen ein: “Frauen in der Kunst sind Einzelkämpferinnen. Männer sind ihr Network gewöhnt.” (zitiert nach Petzinger/Koszinowski 1992: 23) Die steigende Zahl von beispielsweise Galeristinnen in den letzten Jahren erklärt den leichten Aufwärtstrend von Frauen in der Bildenden Kunst. Auch wenn sie vermutlich noch lange in der Minderheit bleiben werden, wissen auch sie, Kontakte zu nutzen: “Als Galeristin kann man heute sehr viel für Künstlerinnen tun, wenn man nur will. Alles andere ist nur ein Vorwand. Man muß eben Marktpflege betreiben, wie für andere

¹¹ Folgeschwer deshalb, weil die meisten Konsumenten mindestens ebenso auf den Namen und jene, die ihn nennen, schauen wie auf das Werk. Ein Galerist faßt diesen Sachverhalt zusammen: “Sammler kaufen Namen, nicht Kunst.” (zitiert nach Petzinger/Koszinowski 1992: 25) Und solange z.B. die Fachpresse Künstlerinnen ignoriert, können und wollen öffentliche und private Sammler sie nicht wahrnehmen.

Künstler auch.” (Schweizer Galeristin, zitiert nach Petzinger/Koszinowski 1992: 24) In der Darstellenden Kunst wirken Netzwerke an anderer Stelle. Mit der Ausschreibung einer Vakanz steht das Geschlecht der/s Mimin/en bereits fest; aber über die Höhe der Gagen, die Qualität der Rollen und die Häufigkeit der Vorstellungen entscheiden Strukturen, die männlich geprägt sind: IntendantInnen wählen AutorInnen und RegisseurlInnen aus, die wiederum Einfluß auf Besetzungen nehmen usw. Daß es ohne Frauen nicht mehr geht, heißt zunächst nur, daß sie geduldet, nicht, daß sie gefordert und gefördert werden. In der Musik setzen sich zunehmend anonymisierte Bewerbungsverfahren durch, die auch Künstlerinnen den Zutritt ermöglichen. Sobald aber über Beförderung oder Besetzung einer Leitungsposition zu entscheiden ist, verhindert oder beschleunigt die Geschlechtszugehörigkeit Karrieren.

Und selbst wenn Künstlerinnen aller Sparten diese Zugangshürde genommen haben und eine Präsentationschance erhalten, haben sie es noch nicht geschafft: Dann nämlich müssen sie damit rechnen, entweder von der wiederum zumeist männlich dominierten Fachpresse ignoriert oder in herablassender Weise bagatellisiert zu werden¹² (Rieger 1988: 252f).

Als Reaktion auf die genannten Mechanismen gehen Künstlerinnen zum Teil andere Wege; die Schwierigkeiten mit den patriarchalen Hierarchien lassen sie pragmatisch werden. Einige von ihnen haben sich die Neuen Medien erschlossen, die im Gegensatz zu traditionellen Richtungen weniger stark von männlichen Strukturen geprägt sind, aber aufgrund ihrer kunsthistorischen Jugend noch wenig Renommee besitzen. Andere verweigern sich dem “Wettlauf um die Gunst der Mächtigen” (Stecker 1994: 84) sowie Kompromissen und Anbiedereien, “verweigern die Karriere”, indem sie sich auf zumeist nicht-künstlerischem Wege, sondern auf Kosten ihres Zeitbudgets für die Kunst um finanzielle Absicherung bemühen.

Der Wechsel von künstlerischer und Brotarbeit sowie die sich daraus ergebenden Probleme sind typischer für die “Karrieren” von Künstlerinnen als für die der Künstler. Sie erwachsen u.a. aus der Schwierigkeit der Vereinbarkeit von Familie und Beruf (Kinderwunsch und Karriere) – dem dritten Hauptaspekt ungleichheitsbegründender Strukturen.

¹² Rieger (1988) beschreibt, wie Musik-KritikerInnen ihre Rezension mit einer ausführlichen Beschreibung von körperlichen Attributen, Kleidung, Frisur etc. der Musikerin bzw. Sängerin einleiten, bevor sie einige Worte zum Können der Künstlerin verlieren. Derartiges ist aus Rezensionen für männliche Interpreten völlig unbekannt.

Nach Beendigung eines Studiums besteht für alle AbsolventInnen neben der künstlerischen Arbeit auch die Notwendigkeit der Vermittlung derselben; der Einstieg in die Kunst fällt zeitlich zusammen mit der Familiengründungsphase. Die daraus erwachsende Doppelbelastung ist allerdings noch immer ein Frauenproblem¹³, und die weibliche Schwundquote übersteigt in dieser Zeit deutlich die der Männer (Petzinger 1992; ZfKf 1995).

Die bessere Vermarktbarkeit von Künstlern gegenüber Künstlerinnen liegt in der Orientierung des Kunstmarktes an den männlichen Lebensläufen begründet. Frauenleben schwimmen da gänzlich gegen den Strom. Zunächst bringen sie Kinder zur Welt und versorgen sie. Wenn sie sich dann zurückmelden, sind sie zumeist zu alt für Förderungen, Stipendien und Nachwuchspreise, deren Altersbegrenzungen von 35, gelegentlich gar 30 Jahren Familienphasen unberücksichtigt lassen (vgl. u.a. ZfKf 1995).

Diese Unterbrechung bedeutet einen Bruch mit der vom Markt geforderten Kontinuität. Der Kunstmarkt ist ein Warenmarkt, der aufgrund erwartbarer Verkaufsgewinne über Anerkennung, Förderung und Existenzsicherung von KünstlerInnen entscheidet; die Bedeutung eines Einzelwerkes ist abhängig vom antizipierten Gesamtwerk. So wie die Professoren an den Kunsthochschulen befürchten auch Gatekeeper sowie Mäzene, Sammler, Auftraggeber etc., „daß Frauen nicht ‘durchhalten’, d.h. ihre künstlerische Schaffensphase durch Mutterschaft unterbrechen und letztlich dann doch hinter dem Kochtopf verschwinden.“ (Filter 1986:129) Und tatsächlich bringen Frauen nicht nur Kinder zur Welt, sondern unterliegen noch immer den Rollenzwängen, die sie für den Kochtopf vorsehen. Männer hingegen können die unerläßliche Kontinuität leichter herstellen, da sie 1) noch immer kaum Erziehungsverantwortung übernehmen und 2) oft genug ihren Partnerinnen das Geldverdienen überlassen (a.a.O.). Somit „herr“schen grundsätzlich andere Wettbewerbsbedingungen für Künstlerinnen und Künstler, und Petzinger/Koszinowski sprechen nicht nur von mangelnder gesellschaftlicher und beruflicher Akzeptanz für Frauen mit Kindern in künstlerischen Berufen, sondern gar von der imageschädigenden Wirkung von Kindern.

Dazu kommt die Spezifik künstlerischer Produktion. Kunst entsteht nicht zwischen acht und 16 Uhr, künstlerische Tätigkeit vollzieht sich in Totalzeiten, sie beansprucht nicht temporär, sondern ganzheitlich. Ein autonomer Zeitrhythmus in den schöpferischen¹⁴,

¹³ Bisher nehmen in Deutschland nur 1,5% der Väter Erziehungsurlaub in Anspruch (ZfKf 1995: 33).

¹⁴ Bildende KünstlerInnen in den neuen Ländern haben ihre Ateliers aufgrund gestiegener Mieten wieder häufiger in der Wohnung. Diese fehlende Trennung von Wohn- und Arbeitsbereich wirkt sich besonders auf Frauen negativ aus (Müller, zitiert nach ZfKf 1995: 163).

ein geteilter Arbeitstag in den repetitiven Sparten sind schwer vereinbar mit Kindern und Familie (Petzinger/Koszinowski 1992; ZfKf 1995). Selbst wenn es Kinderbetreuungsmöglichkeiten gibt, sind sie zum einen nur begrenzt flexibel, zum anderen lassen sich die Bedürfnisse von Kindern nicht einfach vertagen. Erwartungsgemäß haben alleinerziehende Künstlerinnen auch in Sachsen-Anhalt größere Probleme mit der Vereinbarkeit von Familie und Beruf als verheiratete (Mingerzahn 1997: 92).

Die kontinuierliche Verantwortung für Kinder steht im Widerspruch zur künstlerischen Arbeit, die zwar Selbstverwirklichung garantiert, aber auch Ungewißheit bezüglich Anerkennung und Honorierung in sich trägt (Petzinger/Koszinowski 1992). Mit der Betonung der Notwendigkeit, den Lebensunterhalt zu sichern, bin ich wieder beim oben erwähnten Wechsel von künstlerischer und Brotarbeit. Untersuchungen haben ergeben, daß freischaffende Künstlerinnen im sozialen Bereich mit Kindern und Jugendlichen arbeiten – eine kraftraubende Tätigkeit, die sie künstlerisch nicht weiterbringt –, während Künstler Jobs wählen, aus denen Kontakte hervorgehen, die ihnen auch nachträglich von Nutzen sind. Die Gratwanderung zwischen der Durchsetzung eigener Interessen und ihrer Zurückstellung hinter temporäre Zwänge führt auch deshalb bei Frauen öfter zur Aufgabe des künstlerischen Berufes als bei Männern (ZfKf 1995).

Künstlerinnen haben unentwegt mit Vorbehalten zu kämpfen, sie erleben “besonders nachhaltig, weil existentiell, geschlechtsspezifische Unterdrückung während ihrer Sozialisation in der Ausbildung, der Rezeption [...] und im Privatleben” (Stecker 1994: 76). Da es in Deutschland illegitim ist, Menschen aufgrund ihres Geschlechtes zu diskriminieren, fallen die Unterschiede zwischen Künstlerinnen und Künstlern dort am geringsten aus, wo die Überprüfbarkeit von Abweichungen am größten ist. Dies betrifft Bereiche mit hohem Organisationsgrad, der gleichzeitig ein gewisses Maß an Entscheidungskontrollen ermöglicht. Dennoch bestehende Unterschiede können z.B. in Orchestern, aber auch in Theatern mit der unterschiedlichen Bedeutung der einzelnen KünstlerInnen für das Gesamtwerk gerechtfertigt werden. In marktdominierten Bereichen, die durch ständigen Wettbewerb gekennzeichnet sind, besteht oft genug kein Begründungszwang für Entscheidungen, fällt es leichter, “ungestraft” auf Netzwerkpartner zurückzugreifen.

Abschließend möchte ich die hier angebotenen Erklärungsansätze noch kurz in die Theorie sozialer Ungleichheit einbinden. Deutlich geworden sollte sein: 1) Als marktinterne Mechanismen wirken in der Kunst männlich geprägte Netzwerke und Strukturen, die in Abhängigkeit von der Zugehörigkeit zu dem einen oder anderen Geschlecht Le-

benschancen gewähren oder einschränken. 2) Zu den externen Faktoren gehören zwei Phänomene, die der geschlechtsspezifischen Trennung von Produktions- und Reproduktionssphäre entspringen: die unterschiedliche Sozialisation von Mädchen und Jungen sowie die nach Geschlecht differierende Betroffenheit der Künstlerinnen und Künstler von der Notwendigkeit, Familie und Beruf vereinbaren zu müssen. Vor dem Hintergrund dieser Befunde ziehe ich die theoretische Schlußfolgerung, daß Kreckels Modell des ungleichheitsbegründenden Kräftefeldes auf das Berufsfeld Kunst – auch unter Berücksichtigung seiner Spezifik – anwendbar ist und einen wesentlichen Beitrag zur Erklärung geschlechtsspezifischer Ungleichheit von Künstlerinnen und Künstlern zu leisten vermag.

6. Zusammenfassung

Ausgehend von Kreckels Auffassung der sozialen Wirklichkeit als *“Produkt von bewußtem menschlichen Handeln in Vergangenheit und Gegenwart”* (1997: 14) und ihrer grundsätzlichen Veränderlichkeit habe ich mich in der vorliegenden Arbeit dem Phänomen der geschlechtsspezifischen Ungleichheit von Künstlerinnen und Künstlern in Sachsen-Anhalt genähert.

“Soziale Ungleichheit im weiteren Sinne liegt” – nach Kreckel (1997: 17) – “überall dort vor, wo die Möglichkeiten des Zugangs zu allgemein verfügbaren und erstrebenswerten sozialen Gütern und/oder zu sozialen Positionen, die mit ungleichen Macht- und/oder Interaktionsmöglichkeiten ausgestattet sind, dauerhafte Einschränkungen erfahren und dadurch die Lebenschancen der betroffenen Individuen, Gruppen oder Gesellschaften beeinträchtigt bzw. begünstigt werden.” Diese Einschränkungen treten trotz ihrer prinzipiellen Veränderlichkeit den Menschen zunächst als harte Strukturbedingungen entgegen, mit denen sie sich arrangieren müssen. Die Dimensionen, in denen Ungleichheit zutage tritt, sind dabei nicht unabhängig von Raum und Zeit gültig.

Für Gesellschaften mit einem freien kapitalistischen Wirtschaftssystem identifiziert Kreckel als primäre Ressourcen der strukturierten gesellschaftlichen Ungleichheit die vier Dimensionen materieller Reichtum, symbolisches Wissen, hierarchische Organisation und selektive Assoziation mit ihren Tauschmedien Geld, Zeugnis, Rang und Zugehörigkeit. Während in bezug auf das Erwerbsleben die Zugehörigkeit der Destandardisierung unterliegt und ihr Gebrauch heute als illegitim gilt, verbinden sich die ersten drei Dimensionen als Realabstraktionen der Leistungsgesellschaft in standardisierter Form von Bildung, Beruf und Einkommen zur meritokratischen Triade. Ungleichheiten im Kontext des Leistungsprinzips gelten demnach als legitim: Nur wer über zertifizierte Bildung verfügt, kann entsprechende Positionen besetzen und adäquate Einkommen erwarten. Die Ungleichheit, von der die anderen betroffen sind, liegt jedoch legitimerweise vor. In der Rechtfertigung der ungleichen Verteilung von Lebenschancen sieht Kreckel den ideologischen Charakter des Leistungsprinzips begründet.

Ins Zentrum seines Modells des ungleichheitsbegründenden Kräftefeldes stellt Kreckel das Machtgefälle von Kapital und Arbeit und betrachtet den Arbeitsmarkt als Hauptschauplatz strukturierter Ungleichheit. Neben arbeitsmarktinternen Kräften wirken innerhalb staatlich verfaßter kapitalistischer Gesellschaften jedoch auch marktexterne Mechanismen. Kreckel hebt die Geschlechtsblindheit herkömmlicher Ungleichheitsfor-

schung auf und benennt die geschlechtsspezifische Trennung von Produktions- und Reproduktionssphäre als zweites grundlegendes ungleichheitsbegründendes Strukturmerkmal (Kreckel 1997: 280).

Was kann dieses Modell zur Erklärung geschlechtsspezifischer Ungleichheit von Künstlerinnen und Künstlern beitragen? Indem ich es anwende, unterziehe ich es zugleich einer Gültigkeitsprüfung für meinen Untersuchungsgegenstand.

Die Mystik, die allem Künstlerischen anhaftet, verdeckt die Wahrnehmung von Ungleichheit. Unter Mißachtung jedweden materiellen Hintergrundes ist die postulierte Trennung von Kunst und Arbeit nicht weniger ideologisch als die Idee von der Leistungsgesellschaft. Befreit von verklärendem Ballast stellt sich die Kunst als ein Berufsfeld dar, in dem sich Berufsrollen und Institutionen herausgebildet haben und unter Berücksichtigung aller Besonderheiten auch Erwerbsarbeit geleistet wird.

Um Ungleichheit von Künstlerinnen und Künstlern mit Hilfe der Kreckelschen Dimensionen bestimmen zu können, bedarf es ihrer Anpassung an den besonderen Untersuchungsgegenstand:

- Hinter materiellem Reichtum verbergen sich bei KünstlerInnen nicht nur Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit, sondern auch andere Einkommen aus indirekter oder nicht-künstlerischer Erwerbstätigkeit.
- Ebenso wenig eindeutig tritt die Dimension symbolisches Wissen in Erscheinung: Neben dem standardisierten Tauschmedium Zeugnis sind in einzelnen Bereichen der Kunst auch autodidaktisch erworbene Fähigkeiten von Bedeutung.
- Das hierarchischen Organisationen zugehörige Medium Rang greift nur im Angestelltenverhältnis, z.B. in Orchestern, und auch dort nur bedingt. Für Künstlerinnen drückt sich ihr Rang eher in Renommee, Marktwert und Anerkennung aus. Operationalisiert wurde für die Untersuchung die Anerkennung im Zusammenhang mit Präsentationen und Förderungen.
- Über Zugehörigkeiten entscheiden auch in der Kunst weniger offizielle Mitgliedschaften als vielmehr inoffizielle Netzwerke, die nicht zuletzt entlang von Geschlechtszugehörigkeit Lebenschancen beeinflussen.

Die Situation in Sachsen-Anhalt stellt sich 1996 wie folgt dar:

- Das zertifizierte Wissen ist zwischen den Künstlerinnen und Künstlern weitgehend gleichverteilt; in der Gruppe der bis 45jährigen verfügen Frauen sogar häufiger über das Tauschmedium Zeugnis als Männer.
- In den Sparten mit kaum vorhandenen Qualifikationsunterschieden zwischen Frauen und Männern – Musik und Darstellende Kunst – treten auch im Präsentationsverhalten weniger deutliche Diskrepanzen auf. In der Bildenden Kunst, in der sich Künstlerinnen von den Künstlern durch einen größeren Anteil an höheren Qualifikationen abheben, bestehen die ungleich verteilten Veröffentlichungschancen jedoch nicht zugunsten der formal besser Ausgebildeten, sondern kommen den Männern und unter ihnen in erhöhtem Maße den Autodidakten zugute. Damit ist einer der zentralen Befunde der Untersuchung benannt.

In ihrem Bemühen um Förderung unterscheiden sich die befragten Künstlerinnen in Sachsen-Anhalt hinsichtlich der Bewerbungshäufigkeit nicht von dem der befragten Künstler. Auffällig jedoch sind die unterschiedlichen Voraussetzungen: Bewerberinnen verfügen über weniger Einkommen aus direkter künstlerischer Arbeit als Bewerber. Männer erhalten häufiger als Frauen eine Zusage; zudem müssen sich Künstlerinnen öfter bewerben, um überhaupt gefördert zu werden.

Für beide Aspekte von Anerkennung gilt: Je repräsentativer ein künstlerisches Event oder eine Fördermaßnahme bzw. ein Preis, desto mehr Männer und weniger Frauen sind daran beteiligt.

- Die Einkünfte der KünstlerInnen in Sachsen-Anhalt entsprechen im Vergleich zu anderen Berufsgruppen mit einem ähnlichen Akademisierungsgrad nicht ihrer Qualifikation. Spartenzugehörigkeit und Arbeitsstatus haben erheblichen Einfluß. All dies trifft jedoch auf Künstlerinnen in sehr viel stärkerem Maße als auf Künstler zu. Mehr als die Hälfte der Frauen, aber nur ein Drittel der Männer erzielen aus ihrer künstlerischen Arbeit ein Einkommen unterhalb des Sozialhilfeniveaus.

Die Stärke der verschiedenen oben genannten Diskrepanzen ist abhängig von der Sparte, ihrer typischen Arbeitsform und der Konkurrenzwahrscheinlichkeit. Je größer der Organisationsgrad, je notwendiger eine langwierige Ausbildung und je objektiver die Kriterien der Leistungsbeurteilung scheinen, desto geringer fallen auch die

Unterschiede zwischen den Geschlechtern aus; je wettbewerbs- und marktdominierter eine Sparte, je höher der Anteil an Autodidakten, desto größer die geschlechtsspezifische Ungleichheit.

Warum ist es für Frauen schwieriger als für Männer, in der Kunst (erfolgreich) zu agieren? Ich bin drei Erklärungsansätzen struktureller Art nachgegangen, die sich wechselseitig bedingen. Da ist zunächst die unterschiedliche gesellschaftliche und künstlerische Sozialisation von Mädchen und Jungen zu nennen: Während Jungen sich ausdrücken, entfalten, professionalisieren und erfolgreich sein können, beinhalten die Rollenerwartungen und -zumutungen an Mädchen noch immer, sich ihrer "Natur" entsprechend zu verhalten und zuerst für andere zu sorgen. Nehmen junge Frauen trotz dieser Widerstände ein Studium an einer Kunsthochschule auf, begegnen sie männlichen Dozenten und deren ästhetischen Auffassungen. Das Fehlen weiblicher Vorbilder und Identifikationsfiguren erschwert die künstlerische Selbstfindung.

Dieser Mangel wirkt im beruflichen Alltag nach. Dort angekommen, sind sie nicht nur auf der Suche nach authentischen eigenen Ausdrucksformen, sondern sehen sich Netzwerken und Strukturen gegenüber, die von Männern für Männer geschaffen wurden und deren Karrieren fördern. Künstlerinnen haben keine vergleichbare Lobby und müssen sich als Einzelkämpferinnen beweisen. Erhalten sie endlich eine Möglichkeit, sich zu präsentieren, müssen sie damit rechnen, entweder von der wiederum zumeist männlich dominierten Fachpresse ignoriert oder in herablassender Weise bagatellisiert zu werden.

Potenziert werden diese Probleme durch die für Künstlerinnen schwerer als für Künstler zu realisierende Vereinbarkeit von Familie und Beruf, weil die daraus erwachsende Doppelbelastung noch immer ein Frauenproblem ist. Der Kunstmarkt orientiert sich an männlichen Lebensverläufen; Familienphasen, die eine zeitweilige Unterbrechung der künstlerischen Tätigkeit mit sich bringen, bleiben unberücksichtigt. Die Abhängigkeit der Bedeutung eines Werkes vom antizipierten Gesamtwerk fordert eine Kontinuität, die Künstlerinnen nicht zugetraut wird, die sie auch nicht gewährleisten können, wenn sie sich nicht kategorisch gegen Familie entscheiden. So "herr"schen grundsätzlich andere Wettbewerbsbedingungen für Männer und Frauen.

Künstlerinnen haben unentwegt mit Vorbehalten zu kämpfen, sie erleben "besonders nachhaltig, weil existentiell, geschlechtsspezifische Unterdrückung während ihrer Sozialisation in der Ausbildung, der Rezeption [...] und im Privatleben" (Stecker 1994: 76).

Die Wirksamkeit dieser sowohl marktinternen als auch -externen ungleichheitsbegründenden Mechanismen rückt Künstlerinnen in die Nähe von Frauen anderer Berufsgruppen. Somit hat die Analyse geschlechtsspezifischer Ungleichheiten in der Kunst unter Zuhilfenahme der Kategorien des Kreckelschen Modells – trotz der Abweichungen des künstlerischen Berufes vom Idealtyp der meritokratischen Triade – die grundsätzliche Modelltauglichkeit für diesen Teilbereich der Gesellschaft bestätigt.

Die Ergebnisse der hier vorgestellten Untersuchung offenbaren neben dem Bedarf an weitergehenden Analysen und der Notwendigkeit der Bewußtmachung geschlechtsspezifischer Diskriminierungen zur Einschränkung ihrer selbstverständlichen Reproduktion ebenso den gesellschaftlichen Handlungsbedarf. Es sind inzwischen Tendenzen erkennbar, die Anlaß zur Hoffnung geben, daß auch in den wettbewerbsorientierten Bereichen die diskriminierende Wirkung von Geschlechtszugehörigkeit in der beschriebenen Stärke allmählich nachläßt, daß der zunehmende Frauenanteil an den Schaltstellen beginnt, für andere Frauen Früchte zu tragen: Die 21-30jährigen Frauen der befragten Künstlerinnen und Künstler Sachsen-Anhalts sind quantitativ ebenso stark vertreten wie ihre Kollegen, arbeiten häufiger freischaffend als Frauen anderer Altersgruppen und erzielen dennoch von allen Künstlerinnen die größten Einkünfte aus direkter künstlerischer Arbeit. Es kommt dabei nicht auf Ausnahmen an, die die Regel vom männerdominierten Kunstbetrieb nur erneut bestätigen, sondern auf die Selbstverständlichkeit mit der gesellschaftliche Positionen von Frauen besetzt werden. Denn, ohne dem Mittelmaß das Wort reden zu wollen: "Die Gleichberechtigung ist erst dann erreicht, wenn [auch] mittelmäßige Künstlerinnen überall genauso häufig vertreten sind, wie mittelmäßige Künstler."(BBW 1987: 69)

Literatur

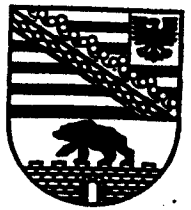
- Alemann, Heine von 1997: Galerien als Gatekeeper des Kunstmarktes. Institutionelle Aspekte der Kunstvermittlung. In: Gerhards, Jürgen (Hrsg.): Soziologie der Kunst. Opladen, S. 211-239.
- Allmendinger, Jutta/Hackman, J. Richard 1997: "Die Freiheit wird uns in die Pflicht nehmen". Der Einfluß von Regimewechseln auf Orchester und ihre Mitglieder. In: Gerhards, Jürgen (Hrsg.): Soziologie der Kunst. Opladen, S. 171-195.
- Bundesanstalt für Arbeit Nürnberg: Strukturanalyse im September 1997 – fernmündliche Auskunft des Statistischen Bundesamtes Wiesbaden, 8.1.1999.
- Bundesminister für Bildung und Wissenschaft (Hrsg.) 1987: Frauen im Kultur- und Medienbetrieb. Bonn.
- Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie 1996: Grund- und Strukturdaten 1996/97. Bonn.
- Bundesministerium für Frauen und Jugend (Hrsg.) 1994: Trotz Fleiß – keinen Preis? Frauen in der individuellen Künstlerförderung 1986-1994. Materialien zur Frauenpolitik 40/1994. Bonn.
- Bundespräsidialamt o. J.: Richtlinien zur deutschen Künstlerhilfe.
- Damus, Martin 1974: Zur ökonomischen Lage der bildenden Künstler in der BRD. In: Silbermann, Alphons/König, René (Hrsg.): Künstler und Gesellschaft. Sonderheft der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 17/1974. Opladen, S. 227-249.
- Deutscher Bundestag 1991: Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Fraktion der SPD zur sozialen Lage der Künstlerinnen und Künstler in den neuen Bundesländern. Verhandlungen des Deutschen Bundestages. Drucksache 12/1574. Bonn.
- Eisermann, Gottfried 1989: Soziologie des Kunstmarktes. In: Nutz, Walter (Hrsg.): Kunst Kommunikation Kultur. Festschrift zum 80. Geburtstag von Alphons Silbermann. Frankfurt am Main, S. 43-67.
- Erd, Rainer 1997: Kunst als Arbeit. Organisationsprobleme eines Opernorchesters. In: Gerhards, Jürgen (Hrsg.): Soziologie der Kunst. Opladen, S. 143-169.
- Filter, Dagmar 1986: Malende Frauen sind mir ein Greuel! – Über die Diskriminierung von Frauen an den Kunsthochschulen. In: Schlüter, Anne/Kuhn, Annette (Hrsg.): Lila Schwarzbuch. Zur Diskriminierung von Frauen in der Wissenschaft. Düsseldorf, S. 120-130.
- Fischer, Erica/Lux, Petra 1990: Ohne uns ist kein Staat zu machen. DDR-Frauen nach der Wende. Köln.
- Fohrbeck, Karla/Wiesand, Andreas Johannes 1974: Zum Berufsbild der Kulturberufe. Teilergebnisse der Künstler-Enquete. In: Silbermann, Alphons/König, René (Hrsg.): Künstler und Gesellschaft. Sonderheft der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 17/1974. Opladen, S. 309-325.
- Förster, Gerlinde 1992: Veränderung der Lebensbedingungen von bildenden Künstlerinnen. In: Meyer, Hansgünter (Hrsg.): Soziologie in Deutschland und die Transfor-

- mation großer gesellschaftlicher Systeme. Soziologen-Tag Leipzig 1991. Berlin , S. 224-229.
- Gerhards, Jürgen (Hrsg.) 1997: Soziologie der Kunst. Opladen.
- Goehler, Adrienne 1996: Fremde Zeichen. In: SPIEGEL special "Ware Kunst", 12/1996, S. 53.
- Gorsen, Peter 1980: Schritte zur weiblichen Emanzipation der Künstlerin. In: Nabakowski, Gisli/Sander, Helke/Gorsen, Peter (Hrsg.): Frauen in der Kunst. Frankfurt am Main, S. 128-139.
- Grohs, Gerhard 1964: Wandlungen der sozialen Rolle des Kunstkritikers. In: Wick, Rainer/Wick-Kmoch, Astrid (Hrsg.) 1979: Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln, S. 239-255.
- Hänseroth, Albin 1974: Zur sozialen Lage der Theaterschaffenden in der Bundesrepublik Deutschland. In: Silbermann, Alphons/König, René (Hrsg.): Künstler und Gesellschaft. Sonderheft der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 17/1974. Opladen, S. 279-293.
- Hauser, Arnold 1988: Soziologie der Kunst. München.
- Höppner, Reinhard 1998: Perspektiven gemeinsam entwickeln. Regierungserklärung am 18. Juni 1998. In: Pressemitteilung des Landes Sachsen-Anhalt.
- Hummel, Marlies 1990: Die Lage der freien publizistischen und künstlerischen Berufe in der Bundesrepublik Deutschland. ifo studien zu kultur und wirtschaft Nr. 1. München.
- Dies./Saul, Christoph/Walckircher-Heyne, Cornelia 1994: Ursachen spezifischer wirtschaftlicher Probleme freischaffender Künstler. ifo studien zu kultur und wirtschaft Nr. 11. München.
- Ketzer, Hans-Jürgen 1997: Veränderungen sozialer Rahmenbedingungen künstlerischen Schaffens in Leipzig nach 1990 und deren Folgen hinsichtlich der Differenzierung des Verhaltens bei bildenden Künstlern und Schriftstellern. In: Rehberg, Karl-Siebert (Hrsg.): Differenz und Integration. Die Zukunft moderner Gesellschaften. 28. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Soziologie Dresden. Opladen/Wiesbaden, S. 171-175.
- Kreckel, Reinhard (1997): Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit. Frankfurt/New York.
- Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt, Abteilung Kunstförderung 1998: Schriftliche Auskunft über die Förderung von Frauen in Kunst und Kultur.
- Land Sachsen-Anhalt (Hrsg.) 1992, 1994, 1996a: Vergabe eines Kunstpreises des Landes Sachsen-Anhalt. Erl. des MK vom 23.3.1992, geändert am 27.9.1994 und am 2.11.1995. In: Ministerialblatt für das Land Sachsen-Anhalt Nr. 16/1992, 75/1994 und 3/1996.
- Land Sachsen-Anhalt (Hrsg.) 1996b: Vergabe eines Förderpreises für bildene Kunst. Erl. des MK vom 2.11.1995. In: Ministerialblatt für das Land Sachsen-Anhalt Nr. 3/1996 vom 11.1.1996.
- Land Sachsen-Anhalt (Hrsg.) 1996c: Verleihung von Literaturpreisen des Landes Sachsen-Anhalt. Erl. des MK vom 8.1.1996. In: Ministerialblatt für das Land Sachsen-Anhalt Nr. 18/1996 vom 29.3.1996.

- Land Sachsen-Anhalt (Hrsg.) 1996d: Stipendiatenhaus Salzwedel; Vergabe eines Stipendiums an eine Künstlerin. Erl. des MK vom 2.7.1996. In: MBl. LSA 47/1996 vom 27.9.1996.
- Land Sachsen-Anhalt (Hrsg.) 1996e: Richtlinien über die Gewährung von Zuwendungen zur Förderung der Film- und Medienkultur im Land Sachsen-Anhalt. RdErl. des MK vom 15.8.1996. In: Ministerialblatt für das Land Sachsen-Anhalt Nr. 47/1996 vom 27.9.1996.
- Land Sachsen-Anhalt (Hrsg.) 1996f: Richtlinien über die Gewährung von Zuwendungen für die bildende Kunst, Literatur, Musikpflege, Freien Theater, Soziokultur sowie Heimat- und Traditionspflege und Volkskunde. RdErl. des MK vom 22.8.1996. In: Ministerialblatt für das Land Sachsen-Anhalt Nr. 47/1996 vom 27.9.1996.
- Land Sachsen-Anhalt (Hrsg.) 1998: Richtlinien über die Gewährung von Arbeitsstipendien an Künstlerinnen und Künstler in den Bereichen bildende Kunst, Literatur, Theater und Musik. RdErl. des MK vom 29.1.1998. In: Ministerialblatt für das Land Sachsen-Anhalt 14/1998 vom 17.3.1998.
- Mingerzahn, Frauke 1997: Künstlerinnen in Sachsen-Anhalt – Vereinbarkeit von Familie und Beruf unter neuen Bedingungen. In: Reinhart, Sibylle/Ronge, Volker/Sagebiel, Felizitas: Ein bißchen feministisch? Anwendungsorientierte Sozialforschung. Festschrift für Renate Wald zum 75. Geburtstag. Opladen, S. 85-96.
- Dies./Wendt, Günter 1995: Zur sozialen Lage von Künstlerinnen in Sachsen-Anhalt, unveröffentlichtes Manuskript.
- Paul, Chris/Pitzen, Marianne/Schenkel, Ulla 1996: Vom Rand in den Mittelpunkt. Künstlerinnen in Deutschland. In: Die Neue Gesellschaft, Frankfurter Hefte 43 (11), S. 1030-1036.
- Petzinger, Renate/Koszinowski, Ingrid 1992: Künstlerinnen, Filmemacherinnen, Designerinnen. Arbeits- und Wirkungsmöglichkeiten in den alten Bundesländern. Bonn.
- Pöztl, Norbert F. 1996: Sparen an der Kunst. In: SPIEGEL special "Ware Kunst", 12/1996, S. 115.
- Regierungspräsidium Halle o. J.: Hinweise zur Beantragung einer finanziellen Zuwendung für die Errichtung und Ausstattung von Künstlerateliers aus Mitteln des Landes Sachsen-Anhalt (Atelierförderung).
- Rehberg, Karl-Sieberg 1997a: Vom Kulturfeudalismus zum Markt-chaos? Funktionswandel der bildenden Künste nach dem Zusammenbruch des Staatssozialismus. In: Barlösius, Eva/Kürsat-Ahlers, Elcin/Waldhoff, Hans-Peter (Hrsg.): Distanzierte Verstrickungen. Festschrift für R. Gleichmann. Berlin, S. 253-278.
- Ders. 1997b: Künste im Transformationsprozeß. In: Hradil, Stefan (Hrsg.): Differenz und Integration. Die Zukunft moderner Gesellschaften. Verhandlungen des 28. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Dresden 1996. Frankfurt/New York, S. 220-226.
- Rieger, Eva 1988: Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung. Kassel.
- Ritter, Ulrike 1988: Agnes Martin. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bielefeld. Bielefeld (Schriftenreihe der Interdisziplinären Forschungsgruppe Frauenforschung und des Oberstufen-Kollegs an der Universität Bielefeld, 1).

- Saul, Christoph 1994: Die wirtschaftliche Situation bildender Künstler. ifo studien zu kultur und wirtschaft Nr. 12. München.
- Scholz, Anja/Waldkircher-Heyne, Cornelia 1994: Entwicklungstrends von Kunst, Kultur und Medien in den neuen Bundesländern. Schriftenreihe des ifo Instituts für Wirtschaftsforschung Nr. 137. Berlin.
- Sekretariat der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.) 1996: Dokumentation Kunst und Kultur von Frauen. Bonn.
- Silbermann, Alphons/König, René (Hrsg.) 1974: Künstler und Gesellschaft. Sonderheft der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 17/1974. Opladen.
- Silbermann, Alphons 1986: Empirische Kunstsoziologie. Stuttgart.
- Stange, Constanze 1997: Zur sozialen Lage von Künstlerinnen und Künstlern im Land Sachsen-Anhalt. Eine empirische Studie. Magdeburg.
- Statistisches Bundesamt (Hrsg.) 1994: Im Blickpunkt: Kultur in Deutschland. Zahlen und Fakten. Wiesbaden.
- Stecker, Heidi 1994: DIE Frau, DIE Kunst, DIE DDR. Künstlerinnen in der DDR und im Nach-Wende-Ostdeutschland. In: Bütow, B./Stecker, H. (Hrsg.): Eigenartige Ostfrauen. Frauenemanzipation in der DDR und den neuen Bundesländern. Bielefeld, S. 75-94.
- Stiftung Kulturfonds (Hrsg.) 1997: Arbeitsbericht 1996/1997. Berlin.
- Stiftung Kulturfonds o. J.: Vorläufige Richtlinien für die Vergabe von Fördermitteln durch das Kuratorium.
- Stiftung Kulturfonds o. J.: Richtlinien für die Vergabe von Fördermitteln durch das Kuratorium.
- Thurn, Hans Peter 1973: Soziologie der Kunst. Stuttgart.
- Ders. 1974: Zur Soziologie der Kunstmuseen und des Kunsthandels. In: Wick, Rainer/Wick-Kmoch, Astrid (Hrsg.) 1979: Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln, S. 227-238.
- Ders. 1997a: Bildmacht und Sozialanspruch. Studien zur Kunstsoziologie. Opladen.
- Ders. 1997b: Kunst als Beruf. In: Gerhards, Jürgen (Hrsg.): Soziologie der Kunst. Opladen, S. 103-124.
- Tomars, Adolph S. 1964: Kunst und soziale Schichtung. In: Wick, Rainer/Wick-Kmoch, Astrid (Hrsg.) 1979: Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln, S. 194-212.
- Ullrich, Renate/Wiegand, Elke 1996: "Unsere Kunst muß Biß haben. Sonst – wozu?" Aus Lebens- und Arbeitsbiographien Ostberliner Schauspielerinnen. In: Berliner Debatte INITIAL 5/1996, S. 79-92.
- Wick, Rainer 1978: Das Museumspublikum als Teil des Kunstpublikums. In: Wick, Rainer/Wick-Kmoch, Astrid (Hrsg.) 1979: Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln, S. 259-278.
- Wiesand, Andreas Johannes 1978: 20 Fragen zum Berufsfeld Bildende Kunst. In: Wick, Rainer/Wick-Kmoch, Astrid (Hrsg.) 1979: Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln, S. 157-190.

-
- Zentrum für Kulturforschung (Hrsg.) 1995: Frauen im Kultur- und Medienbetrieb II. Fakten zu Berufssituation und Qualifizierung. Bonn.
- Ziesche, Angela 1995: Das Schwere und das Leichte. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Köln.
- Zimmermann, Olaf 1998: Leben von der Kunst. In: atelier 6/98, S. 16-17.



Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt • Postfach 3780 • 39012 Magdeburg

Ihr Zeichen, Ihre Nachricht vom

(Bitte bei Antwort angeben)
Mein Zeichen

2.3-43192/3-1

Bearbeitet von

☎ (03 91) 5 67-

Magdeburg,

18. Januar 1996

Sehr geehrte Künstlerinnen, sehr geehrte Künstler,


für die Arbeit des Kultusministeriums ist es wichtig, viel über die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Kreativen im Land zu wissen. Nur so ist es möglich, Anforderungen an die Kulturpolitik zu definieren.

Aus diesem Grund führt das Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt eine Umfrage unter den Künstlerinnen und Künstlern des Bundeslandes durch.

Wir erhoffen uns von der Auswertung dieser Befragung Erkenntnisse und Anregungen für unsere Arbeit, deren Früchte nicht zuletzt Ihnen zugute kommen sollen.

Für Ihre Teilnahme möchte ich mich schon im voraus bedanken.

Mit freundlichen Grüßen


Karl-Heinz Reck

Einige Vorbemerkungen:

Sie und alle anderen Künstlerinnen und Künstler des Bundeslandes Sachsen-Anhalt erhalten hiermit in Abstimmung mit der Künstlersozialkasse und den einzelnen Berufsverbänden einen Fragebogen.

Ihre Mitarbeit ist freiwillig. Um aber ein richtiges Gesamtbild von den Meinungen zu erhalten, ist es wichtig, daß alle an der Befragung teilnehmen.

Den Bestimmungen des Datenschutzes entsprechend, brauchen Sie weder Ihren Namen noch Ihre Adresse anzugeben. Alle Angaben werden streng vertraulich und anonym behandelt. Geheimhaltung wird Ihnen unbedingt zugesichert.

Bitte beantworten Sie die Fragen, sobald es Ihnen möglich ist. Senden Sie den Fragebogen in dem beiliegenden Antwortkuvert (ohne Briefmarke, die Postgebühren sind bereits bezahlt) umgehend zurück. Falls Sie Rückfragen haben, rufen Sie uns bitte an. Unter der Ruf-Nr. 01772540771 steht Ihnen montags bis freitags von 10.00 - 12.00 Uhr Frau Stange, die in unserem Auftrag diesen Fragebogen entworfen hat, oder im Kultusministerium unter 0391/567/7638 Frau Howad zur Verfügung.

Landesversicherungsanstalt Oldenburg-Bremen

Künstlersozialkasse

Im Dezember 1995

Sehr geehrte Dame, sehr geehrter Herr,

das Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt hat Frau Constanze Stange mit der Durchführung einer Studie zur sozialen Lage von Künstlerinnen und Künstlern im Land Sachsen-Anhalt beauftragt. Die Ergebnisse dieser Studie sollen als Grundlage für eine spezifische Kulturförderung dienen.

Der Bundesminister für Arbeit und Sozialordnung hat aus diesem Grunde die Künstlersozialkasse gemäß § 75 Absatz 2 Zehntes Buch Sozialgesetzbuch (SGB X) ermächtigt, Frau Stange Namen und Anschrift aller im Land Sachsen-Anhalt wohnenden Mitglieder der Künstlersozialkasse zu übermitteln.

Frau Stange ist über die datenschutzrechtlichen Bestimmungen belehrt worden und zur Wahrung des Sozialgeheimnisses (§ 35 SGB I) verpflichtet.

Bei der Durchführung der Studie wird darüber hinaus dem Datenschutz durch diverse Auflagen des Bundesministers Rechnung getragen:

- Frau Stange werden lediglich der Name und die Anschrift der zu befragenden Künstlerinnen und Künstler sowie der Kunstbereich, in dem die/der Befragte tätig ist, mitgeteilt.
- Die Auswertung der Befragungsergebnisse erfolgt anonymisiert (= nicht personenbezogen), d.h. unter Ausschluß der Möglichkeit, die anläßlich der Befragung gemachten Angaben einem bestimmten Versicherten zuzuordnen.
- Frau Stange ist es untersagt, die von ihr erhobenen Daten personenbezogen an die Künstlersozialkasse weiterzugeben.

Durch die genannten Datenschutz-Auflagen ist sichergestellt, daß weder die Künstlersozialkasse noch sonstige Personen oder Institutionen infolge der Studie Tatsachen über den befragten Künstler/Publizisten erfahren und verwerten können.

Der Erfolg der Studie, welche letztlich auch Ihnen zugute kommen soll, hängt ausschließlich von Ihrer Mitarbeit und der Aussagefähigkeit Ihrer Angaben ab.

Wir bitten Sie deshalb, die Studie durch Ihre Mitarbeit zu unterstützen und die an Sie gerichteten Fragen gewissenhaft und vollständig zu beantworten.

Mit freundlichen Grüßen
Ihre Künstlersozialkasse

1. In welcher der angegebenen Sparten sind sie künstlerisch tätig?

Bitte geben Sie nur die Sparte an, in der sie **überwiegend** arbeiten.

Bildende Kunst:

Malerei/Graphik.....
 Bildhauerei.....
 Design.....
 Textildesign.....
 Schmuckdesign.....
 Keramik-/Glasdesign.....
 Fotografie.....

Darstellende Kunst:

Choreographie.....
 Regie.....
 Dramaturgie.....
 Schauspiel/Kabarett.....
 Tanz/Solist.....
 Tanz/Ballett.....
 Puppenspiel.....
 Bühnenbild.....
 Kostümbild.....

Literatur.....

Musik:
 Dirigat.....
 Komposition.....
 Musik/Solist.....
 Musik/Orchest. .
 Gesang/Solist...
 Gesang/Chor....
 Film:
 Drehbuch.....
 Regie.....
 Videokunst.....

Sonstiges, und zwar: _____

2a. Haben Sie in der angegebenen Sparte eine Ausbildung?

Geben Sie bitte nur den höchsten Abschluß an!

nein, ich bin Autodidakt.....

ja, Fachschulausbildung.....
 Hochschulausbildung.....
 Kurs an der Abendakademie
 ("Spezialschule").....

2b. Welche Qualifikation besitzen Sie außerhalb Ihrer künstlerischen Betätigung?

Bitte nur den höchsten Abschluß ankreuzen!

noch in der beruflichen Ausbildung/Lehre.....
 keine abgeschlossene Berufsausbildung.....
 Teilfacharbeiter.....
 Facharbeiter.....
 Meister oder vergleichbare Zusatzqualifikation.....
 Fachschulabschluß.....
 Hochschulabschluß.....
 Promotion.....

2c. Sind die Inhalte dieser Qualifikation für Ihre künstlerische Arbeit relevant?

ja, sehr

etwas

überhaupt nicht

3. Arbeiten Sie zur Zeit fest angestellt oder freischaffend?

unbefristet angestellt
 zeitweilig beschäftigt

freischaffend
 zur Zeit ABM

zur Zeit arbeitslos

4. Wo und wie haben Sie bisher Ausstellungen, Gastspiele, Lesungen (oder eine andere Form der Präsentation - je nach Sparte) veranstaltet? Bitte kreuzen Sie alles Zutreffende an!

gar nicht.....

im Inland (DDR/BRD).....

in der Gruppe

im ehemals sozialistischen Ausland.....

in der Gruppe

im übrigen europäischen Ausland.....

in der Gruppe

im außereuropäischen Ausland.....

in der Gruppe

Die nächsten beiden Frage richten sich nur an bildende Künstler!

5a. Befinden sich Arbeiten von Ihnen im Besitz von Museen?

Bitte kreuzen Sie alles Zutreffende an!

nein	ja, in Museen im Land Sachsen-Anhalt
	ja, in Museen eines anderen Bundeslandes
	ja, in Museen außerhalb der BRD

5b. Gibt es von Ihnen Kunst im öffentlichen Raum (Kunst am Bau, Brunnen, Plastiken etc.)?

Bitte kreuzen Sie alles Zutreffende an!

nein	ja, in Sachsen-Anhalt.....
	ja, in einem anderen Bundesland.....
	ja, außerhalb der BRD

Die nächsten Fragen beantworten bitte wieder alle!

6. Wie schätzen Sie für Ihre Sparte die momentanen "Marktchancen" ein?

Benutzen Sie dazu bitte eine Skala mit Werten von 1 bis 5. 1 bedeutet "sehr schlecht", 5 bedeutet "sehr gut".

sehr schlecht				sehr gut
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)

7. Wie gestalten sich diese "Marktchancen" momentan für Sie persönlich?

Benutzen Sie dazu bitte eine Skala mit Werten von 1 bis 5. 1 bedeutet "sehr schlecht", 5 bedeutet "sehr gut".

sehr schlecht				sehr gut
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)

8. Es gibt Leute, die sagen, daß der Kampf um die eigene Existenz hemmend auf das kreative Schaffen wirkt. Wie beurteilen Sie eine solche Meinung?

Benutzen Sie dazu bitte eine Skala mit Werten von 1 bis 5. 1 bedeutet "stimme überhaupt nicht zu", 5 bedeutet "stimme voll zu".

stimme überhaupt nicht zu				stimme voll zu
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)

9a. Vergleichen Sie bitte Ihre heutige Situation als Künstler mit der vor 1989!

Benutzen Sie dazu bitte eine Skala mit Werten von 1 bis 5. 1 bedeutet "viel schlechter", 5 bedeutet "viel besser".

viel schlechter				viel besser
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)

13. Sind Sie bereits in den Genuß von Fördermaßnahmen gekommen?

nein ja

	Wichtigste Förderung:	Zweitwichtigste Förderung:
Wer hat Sie gefördert?	_____	_____
Wann?	_____	_____
Und auf welche Weise?	_____	_____

14. Welche speziellen Probleme behindern Sie bei der kreativen Arbeit?

Bitte schildern Sie stichpunktartig! Genügt Ihnen dieser Platz nicht, so fügen Sie bitte ein Extrablatt bei!

.....

.....

.....

.....

.....

15. Welche Einschätzung Ihrer wirtschaftlichen Lage teilen Sie?

Bitte nur eine Einschätzung ankreuzen!

Meine Kunst ist brotlos und ich muß die materielle Grundlage anders schaffen.....

Von meinen Aufträgen allein könnte ich nicht leben.....

Es läuft nicht alles optimal, aber ich kann eigentlich nicht klagen.....

Ich komme sehr gut zurecht.....

16. Im folgenden einige Lebensziele und -prinzipien. Wie wichtig sind Ihnen diese persönlich?

Benutzen Sie dazu bitte eine Skala mit Werten von 1 bis 5. 1 bedeutet "überhaupt nicht wichtig", 5 bedeutet "sehr wichtig".

	überhaupt nicht wichtig			sehr wichtig	
- technischer Fortschritt	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- Recht auf freie Meinungsäußerung	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- wirtschaftliches Wachstum	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- Mitspracherecht in Staat und Gesellschaft.....	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- Leistung, Erfolg.....	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- für andere da sein, auch wenn man selbst auf etwas verzichten muß	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- eine Arbeit haben, in der man aufgehen kann	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- das Leben genießen.....	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- seine Pflichten und Aufgaben erfüllen.....	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- eine Arbeit, die viel Geld bringt, egal, ob sie gefällt	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- dem Leben seinen Lauf lassen, wie es kommt, kommt's...	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- Ehe, Partnerschaft.....	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- selbständig und eigenverantwortlich leben	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- Kind(er)	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- was sich im Leben bewährt hat, beibehalten	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- aufgeschlossen für Neues sein, Neues wagen	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- sein Leben nach den eigenen Interessen und Fähigkeiten gestalten.....	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
- Mitbestimmung bei Entscheidungen vergrößern.....	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)

Wir danken Ihnen recht herzlich für Ihre bisherige Mitarbeit. Zugleich möchten wir Sie aber bitten, auch noch die folgenden Fragen zu beantworten. Sie helfen uns damit sehr. Es geht um einige statistische Angaben zu Ihrer Person.

1. Sind Sie...

ein Mann

eine Frau

2. Würden Sie bitte angeben, in welchem Jahr Sie geboren sind?

Jahr _____

3. Wie ist Ihr Familienstand?

Ich bin verheiratet und lebe mit meinem Ehepartner zusammen

Ich bin verheiratet und lebe von meinem Ehepartner getrennt.....

Ich bin ledig

Ich bin geschieden

Ich bin verwitwet.....

4. Wenn Sie nicht verheiratet sind, leben Sie...?

in Lebensgemeinschaft mit gemeinsamem Haushalt

in Lebensgemeinschaft ohne gemeinsamen Haushalt

ohne Partner allein

bei den Eltern

in einer Wohngemeinschaft.....

sonstiges _____

Bitte notieren

5. Wieviele Kinder haben Sie?

kein Kind

ein Kind

zwei Kinder

drei oder mehr Kinder

6. Wo haben Sie vor 1989 gelebt und wo leben Sie heute?

vor 1989:

DDR

BRD

heute:

in Sachsen-Anhalt

in einem anderen Bundesland

7a. Wie hoch ist das monatliche Haushaltsnettoeinkommen insgesamt? Wir meinen damit die Summe, die sich ergibt aus Lohn, Gehalt, Einkommen aus selbständiger Tätigkeit, Rente, Pension, jeweils nach Abzug der Steuern und Sozialversicherungsbeiträge.

Rechnen bitte auch die Einkünfte aus öffentlichen Beihilfen, aus Vermietung, Verpachtung, Wohngeld, Kindergeld und sonstige Einkünfte hinzu. Geben Sie bei Schwankungen bitte das mittlere Monatseinkommen der letzten zwei Jahre an!

bis 800 DM

2001 bis 2200 DM

5001 bis 5500 DM

801 bis 1000 DM

2201 bis 2500 DM

5501 bis 6000 DM

1001 bis 1200 DM

2501 bis 3000 DM

6001 bis 6500 DM

1201 bis 1400 DM

3001 bis 3500 DM

6501 bis 7000 DM

1401 bis 1600 DM

3501 bis 4000 DM

7001 bis 7500 DM

1601 bis 1800 DM

4001 bis 4500 DM

7501 bis 8000 DM

1801 bis 2000 DM

4501 bis 5000 DM

mehr als 8000 DM

