



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Bildende Kunst als Broterwerb: Lebens- und
Arbeitsrealitäten Wiener Künstler*innen zwischen Erfolg
und Prekariat“

verfasst von / submitted by

Karolina Seidl, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Soziologie

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Michael Parzer

„Kunst ist schön!“
„Macht aber viel Arbeit.“
„Ja.“¹

¹ „Die verkaufte Braut“, Film von Max Ophüls (1932); zitiert nach (Heißerer 2015).

Inhalt

1.	Einleitung	1
2.	Forschungsgegenstand	7
2.1.	Sozialhistorischer Abriss von Kunst als Erwerbsarbeit.....	7
2.2.	Soziologische Annäherung zur künstlerischen Arbeit.....	10
2.2.1.	Künstler*innen als Opfer?.....	10
2.2.2.	Künstler*innen als Kompliz*innen?	11
2.2.3.	Künstler*innen als Unternehmer*innen?	14
2.3.	Relevanter aktueller Forschungsstand	15
3.	Theoretische Rahmensetzung.....	18
3.1.	Pierre Bourdieu.....	18
3.2.	Schlüsse über das künstlerische Feld.....	29
3.3.	Howard Becker Art Worlds	34
3.4.	Schlüsse über Art Worlds	39
3.5.	Synthese aus beiden Ansätzen	40
4.	Methoden und methodische Vorgehensweise	44
4.1.	Forschungsfeld Wien	44
4.2.	Sample	45
4.3.	Feldzugang und Durchführung der Interviews	48
4.4.	Forschungsethische Überlegungen	50
4.5.	Erhebungsmethode: Das Problemzentrierte Interview nach Witzel.....	52
4.6.	Auswertungsmethoden	54
4.6.1.	„Framework method“ nach Ritchie und Spencer	54
4.6.2.	„Empirisch begründete Typenbildung“ nach Kelle und Kluge.....	55
4.7.	Qualitätssicherung	56
5.	Darstellung der Ergebnisse.....	60
5.1.	Porträts der Interviewpartner*innen	60
5.2.	Herausforderungen	63
5.2.1.	Logiken des Kunstfeldes	65
5.2.2.	Ressourcen	69
5.2.3.	Soziales Kapital.....	72
5.2.4.	Soziale Anerkennung	76
5.2.5.	Tätigkeitsbereiche von Kleinunternehmer*innen	77
5.2.6.	Zusätzliche Beschäftigungsverhältnisse.....	78
5.2.7.	Entgrenzung	79

5.2.8.	Diskriminierungsdimension weibliches Geschlecht	80
5.2.9.	Emotionale Herausforderungen.....	84
5.3.	Auswirkungen der Covid-19-Pandemie	88
5.4.	Typologie der Rechtfertigungsmuster der Berufswahl.....	92
6.	Diskussion	98
6.1.	Zusammenführung und Resümee	98
6.2.	Ausblick.....	103
7.	Quellenverzeichnis und Anhang	105
7.1.	Literaturverzeichnis	105
7.2.	Internetquellen	112
7.3.	Anhang.....	113

1. Einleitung

Genial, selbstbestimmt, non-konformistisch - oder doch eher exzentrisch, unverstanden und mit einem wilden Lebensstil fernab der „Norm“? Im gesellschaftlichen Diskurs gibt es viele Zuschreibungen, Klischees und Vorurteile über Künstler*innen. Die neoliberale Deutungsweise wiederum stilisiert den Typus „Künstler*in“ samt seinen Kernkomponenten wie Kreativität, Authentizität, Flexibilität und Selbstorganisation als Idealbild des modernen Wirtschaftssubjekts. Unbestreitbar wird Künstler*innen in der modernen Wissensgesellschaft eine große gesellschaftliche Bedeutung zugeschrieben. Reckwitz schreibt etwa, dass die *„kulturelle Hegemonie des Kreativen als attraktives, erstrebenswertes Subjekt der Gegenwartskultur“* verstanden werden kann (Reckwitz 2010:258).

Doch wie gestalten sich die tatsächlichen Erlebniswelten von freischaffenden Künstler*innen? Spiegeln sich die teilweise konträren Klischees und Erwartungen auch in der subjektiven Wahrnehmung von Betroffenen wider? Wie gestaltet sich der Arbeitsalltag und mit welchen Herausforderungen haben diese Individuen (gegebenenfalls) zu kämpfen? Schlägt sich die kulturell hoch angesetzte Wertigkeit der Kunst auch in der ökonomischen Situation von Künstler*innen wieder? Und wie nehmen Künstler*innen ihren Lebens- und Arbeitsalltag während der krisenhaften Covid-19-Pandemie wahr?

Ein kurzer Blick in die Medienlandschaft und deren Schlagzeilen der letzten drei Jahre lässt vermuten, dass sich der gesellschaftliche Stellenwert von Künstler*innen hierzulande kaum in der monetären Entlohnung widerschlägt. Ein weiterer Blick in den soziologischen Fachdiskurs zeigt, dass „künstlerische Brotarbeit“ neben dem Prekariat auch weitere Risikofaktoren birgt.

Die bisher letzte größere Studie zur sozialen Lage von Kunstschaffenden in Österreich aus dem Jahr 2018 weist auf einen deutlich unterdurchschnittlichen Lebensstandard relativ vieler Kunstschaffender in Österreich im Vergleich zur Gesamtpopulation hin (ebd. 2018a:9). Weiters kommt die Studie zu dem Schluss, dass sich seit 2008² – trotz politischer Bestrebungen seitens der Kulturpolitik des Bundes der letzten Jahre – in der Lebens- und Arbeitssituation vieler Kunstschaffenden eher wenige Veränderungen zum Positiven finden lassen. Die Autor*innen beschreiben den künstlerischen Lohnerwerb als unregelmäßig,

² Vgl. Schelepa u. a. 2008

schwer planbar und von eher geringer Höhe (vgl. Wetzel u. a. 2018a:11). Bildende Künstler*innen stechen in dieser Studie hervor: So geben diese im Vergleich zu Künstler*innen aus anderen Kunstsparten wie Literatur und Musik ein durchwegs höheres Belastungsniveau an. Im Zusammenhang damit steht ein vergleichsweise niedriges subjektives Wohlbefinden bildender Künstler*innen (ebd. 2018b:112–112). Auch die durchschnittliche ökonomische Situation bildender Künstler*innen ist vergleichsweise prekär: Im gesamten Jahr 2017 verdienten diese nach eigenen Angaben mit der Kunst im Mittel unter 5.000 Euro netto (ebd. 2018a:38–44). Die Lebensrealitäten einiger bildender Künstler*innen stehen im starken Gegensatz zur Idealisierung des Künstler*innen-typus als optimal agierendes Wirtschaftssubjekt bzw. den in der Gesellschaft immer noch vorherrschenden Klischees über Künstler*innen. Kreativität, Authentizität, Improvisationsfähigkeit, Flexibilität und Kurzfristigkeit, Selbstorganisation und Selbststrationalisierung, Mobilität (vgl. Wetzel u.a. 2018b) – diese künstlerischen Kernkompetenzen fordert die deregulierte und ökonomisierte Wissensgesellschaft auch von ihren im Idealfall „*unternehmerisch und innovativ agierenden*“ Arbeitnehmer*innen (Loacker 2010:18). Graw (2008) vermutet im Bild des*der innovativen und originellen Künstlers*in „*die Blaupause für jenes unternehmerische Selbst (Bröckling), das heute in den Kreativindustrien und im Dienstleistungssektor zweifellos Konjunktur hat*“ (Graw 2008:4).

Die Covid-19-Pandemie traf die Kultur- und Kreativwirtschaft schwer (De Voldere u. a. 2021:1): Ausstellungen, Projekte und Auftragsarbeiten mussten spontan abgesagt werden und eine Planbarkeit und Regelmäßigkeit im Arbeitsalltag von Kunstschaaffenden gestaltete sich als schwierig. Die schon vor der Krise häufig prekäre Lebens- und Arbeitssituation vieler Kunstschaaffenden könnte sich dadurch trotz des Maßnahmen-Mix der Bundesregierung noch verschärfen³.

Dürkop-Henselig (2017) bringt die soziologische Relevanz von bildenden Künstler*innen als Untersuchungsgegenstand folgendermaßen auf den Punkt:

„[Die soziologische Relevanz] *liegt in der Tatsache begründet, dass sich bei einer Gruppe von Individuen, deren Tätigkeit eine besondere Bedeutung für die moderne Gesellschaft zugeschrieben wird, diese Bedeutung kaum in der*

³ In Österreich gibt es direkte Unterstützungsmaßnahmen wie den Künstler-Sozialversicherungsfonds, den COVID-19-Fonds für Künstler*innen und Kulturvermittler*innen, den Härtefallfonds der WKO und weitere (vgl. Bundesministerium Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport 2022).

ökonomischen Ausstattung dieser Individuen widerspiegelt und trotz der hohen Bedeutung das Wissen um diese Individuen noch gering zu sein scheint“ (ebd. 2017:13).

Der Kunst- und Kulturbranche kam (vor allem auf einer Makro- bzw. Mesoebene) ab den 1970er Jahren größtes soziologisches Forschungsinteresse zu. Einige Studien beschäftigten sich auch mit den Lebens- und Arbeitssituationen von Bildenden Künstler*innen in Österreich (vgl. Eichmann 2010; Schelepa u. a. 2008; Schiffbänker und Mayerhofer 2003; Wetzel u. a. 2018a). Aktuelle und verlässliche Informationen zur Anzahl von Bildenden Künstler*innen in Österreich fehlen weitestgehend, auch aufgrund der Schwierigkeit einer einheitlichen Definition dieses Erwerbstätigkeitsbereiches (Wetzel u. a. 2018b:5). Statistik Austria (Statistik Austria 2019) gibt für das Jahr 2019 11.628 Personen an (Statistik Austria 2019) – die Aussagekraft dieser Zahl ist jedoch aufgrund des Besetzungsrahmens für diese im Rahmen des Mikrozensus durchgeführten Stichprobenerhebung eher als begrenzt einzustufen (vgl. Wetzel u.a. 2018b). Untersuchungen, welche sich konkret mit den Herausforderungen in den Lebens- und Arbeitsrealitäten von Bildenden Künstler*innen anhand eines qualitativen Ansatzes auseinandersetzen, fehlen weitestgehend. Auswirkungen der COVID-19-Pandemie auf diese Berufsgruppe wurden bisher zwar vermutet, aber (noch) nicht fundiert erforscht. Dieser Forschungslücke wird in der vorliegenden Arbeit nachgegangen.

Dabei wird der Forschungsschwerpunkt auf folgende zwei Komplexe gelegt:

- Mit welchen Herausforderungen sehen sich bildende Künstler*innen in Wien konfrontiert, wenn sie Kunst als Erwerbsarbeit wählen? Wie gehen sie mit diesen Herausforderungen um?
- Wie beeinflussen die Auswirkungen der Covid-19-Pandemie die Arbeits- und Lebensrealitäten dieser Berufsgruppe?

Eine Untersuchung dieser Berufsgruppe verlangt nach einer genauen Definition. „Bildende Kunst“ meint im deutschen Sprachraum visuell gestaltende Künste, wie etwa traditionell Malerei und Bildhauerei. Eine genaue Definition gestaltet sich aber als schwierig, da laufend neue, künstlerische Ausdrucksformen in diese Sparte hinzukommen, wie etwa Installationen, Happenings oder Videokunst (vgl. Danko 2012:12). Weiters finden sich in der Literatur sehr weit gefasste Definitionen (vgl. Müller-Jentsch 2005) und dem gegenüber auch sehr enge, spezifische Begriffsbestimmungen (vgl. Ruppert 1998:S.16-19; Dürkop-Henseling 2017).

In der vorliegenden Forschungsarbeit meint „bildende Kunst“ bildnerisch gestaltende künstlerische Ausdrucksformen wie Malerei, Grafik, Bildhauerei, Aktions- und

Medienkünste. Durch verschiedene Herangehensweisen und Materialien werden von Bildenden Künstler*innen „*neuartige ästhetische Synthesen*“ geschaffen, die den Rezipient*innen subjektives Kunsterleben ermöglichen (vgl. Thurn 1973:23; Dürkop-Henseling 2017:19). Architekt*innen, Fotograf*innen und Tätowierer*innen werden dann als bildende Künstler*innen inkludiert, wenn ihre Werke über den tatsächlichen Gebrauchswert hinaus eine künstlerische Bedeutung aufweisen (vgl. Klimt 2007:7). Um eine Abgrenzung zu „Freizeit-Künstler*innen“ zu schaffen, wird die Definition von Schelepa u. a. (2008) teilweise übernommen und adaptiert. In der vorliegenden Studie werden demnach jene bildenden Künstler*innen miteinbezogen, die neben der aktiven künstlerischen Tätigkeit zusätzlich mindestens eines der nachfolgenden Kriterien aufweisen:

- Mitgliedschaft in einer Interessensvertretung bzw. Kunstverein
- Veröffentlichung von >1 künstlerischen Arbeit in Form von einer Ausstellung, Publikation, Produktion etc. in den letzten 3 Jahren
- Unterstützung durch den Künstler-Sozialversicherungsfonds oder durch eine sonstige kunst- und kulturspezifische Förderung
- Abschluss einer künstlerischen Ausbildung bzw. derzeitiger Besuch einer Kunsthochschule/Kunstschule
- Einkommen (auch) aus einer künstlerischen Tätigkeit⁴
- Lebensmittelpunkt in Wien⁵

Die vorliegende Forschungsarbeit ist zum einen der „Bindestrichsoziologie“ Kunstsoziologie zuzuordnen, da zu den „*gesellschaftlichen Grundlagen und Bedingungen für die Produktion und Rezeption von Kunst*“ (Danko 2012:16–17) – nämlich den Arbeits- und Lebenswelten von Bildenden Künstler*innen – geforscht wird. Zum zweiten weist das Forschungsvorhaben auch arbeitssoziologische Perspektiven auf; soziale Verhaltens- und Orientierungsformen, (Arbeits-)Beziehungen und Prozesse werden beleuchtet (vgl. Schmiede und Schilcher 2010:12–15).

⁴ Vgl. Definition bei (Wetzel u. a. 2018a:4)

⁵ Der Schwerpunkt auf bildende Künstler*innen in Wien resultiert daraus, dass die meisten Kunst- und Kulturschaffenden in Österreich ihren Lebens- und Arbeitsmittelpunkt in Wien verorten. „*Kunstschaffen und Urbanität scheint eng verknüpft zu sein*“, wie die Autor*innen Wetzel et al. in ihrer Studie resümieren (ebd. 2018b:31). Von den in dieser Studie befragten Bildenden Künstler*innen geben 71,4% (n=455) an, dass sie in einer Großstadt leben (ebd. 2018b:139). Weiters ist davon auszugehen, dass sich der Arbeits- und Lebensalltag von Künstler*innen aus Großstädten und Künstler*innen aus ländlichem Gebiet unterscheidet.

Nachfolgend wird die Vorgehensweise der Masterarbeit genauer erklärt. Nachdem in der Einleitung das Forschungsinteresse, wichtige Definitionen und die Forschungsfrage mit den Schwerpunkten vorgestellt wurden, erfolgt eine theoretische Annäherung zur Kunst als Erwerbsarbeit. Dabei wird zunächst auf den historischen Kontext Bezug genommen, um danach unterschiedliche soziologische Lesarten zur künstlerischen Arbeit vorzustellen. Anschließend wird ein Überblick über den relevanten, aktuellen Forschungsstand gegeben; dabei wird auch Bezug zur Forschungslücke genommen. Als theoretische Rahmensetzung werden die Perspektiven von Pierre Bourdieu und Howard Becker gewählt. Diese werden genauer vorgestellt, in die Heuristiken der Autoren eingeordnet und diskutiert. Durch die Synthese beider Theoretiker wird aufgezeigt, wie die beiden – auf den ersten Blick sehr gegensätzlich erscheinenden Ansätze – sinnvoll und ergänzend für die vorliegende Forschungsarbeit verbunden werden können.

Im empirischen Teil der Arbeit wird zunächst auf das Forschungsfeld Wien genauer eingegangen. Anschließend werden Definitionen für die Sample-Auswahl vorgenommen. Der Feldzugang, die Auswahl und Kontaktaufnahme von Interviewpartner*innen und die Grenzen des Samples werden vorgestellt. Anschließend werden forschungsethische Überlegungen angestellt und meine eigene Positionierung reflektiert. In den nächsten Kapiteln wird die Erhebungsmethode (Witzel 2000) vorgestellt und in ihren Grundzügen erläutert, um anschließend näher auf die beiden ausgewählten Auswertungsmethoden (Ritchie und Spencer 2014; Kelle und Kluge 2014) einzugehen. Im letzten Unterkapitel des empirischen Teils werden die umgesetzten Maßnahmen zur Qualitätssicherung und die zentralen Prinzipien qualitativer Forschung näher erläutert und reflektiert.

Im Kapitel der Ergebnisdarstellung werden nach einer kurzen Fallvorstellung im Rahmen von Porträts der Befragten die Ergebnisse präsentiert. Zunächst werden die gängigsten Herausforderungen vorgestellt, auf welche die Künstler*innen in ihrem Arbeits- und Lebensalltag stoßen. Dabei werden auch die entwickelten Strategien auf die jeweiligen Herausforderungen im Zusammenhang integriert aufgezeigt. Anschließend erfolgt ein Fokus auf die Auswirkungen der Covid-19-Pandemie auf Künstler*innen in Wien. Bei den befragten Künstler*innen zeigen sich individuelle Argumentationsstrukturen, die ihre Berufswahl für sich selbst und andere rechtfertigen. Diese wurden zu einer Typologie abstrahiert.

Im abschließenden Diskussionskapitel werden die Ergebnisse und daraus gezogene Schlüsse in ein Gesamtbild dargelegt, um anschließend mögliche Anknüpfungspunkte für folgende Forschungen aufzuzeigen.

2. Forschungsgegenstand

2.1. Sozialhistorischer Abriss von Kunst als Erwerbsarbeit

Im Folgenden wird für ein besseres Verständnis ein kurzer sozialhistorischer Abriss der jüngeren Geschichte der Kunst- und Kulturbranche⁶ und ihres gesellschaftlichen Stellenwertes aufgezeigt.

Noch während der industriellen Revolution wurde Kunstschaffenden ein „*kontemplativer Schonraum*“ zugestanden, welcher von „*kommerziellen Zwängen*“ befreit gewesen zu sein schien (Manske 2016:41). Kunstschaffende wurden als Gegenentwurf zu gewinnorientierten Wirtschaftsbürger*innen begriffen, wie folgendes Zitat verdeutlicht: „*Die Künstlerexistenz mit ihrem Hang zum Exzess, intensiven Erlebnissen und Grenzgängertum wurde verstanden als Antithese zur kalten Rationalität des Wirtschaftslebens, zum berechnenden Krämergeist des Bourgeois*“ (Misik 2007:80; vgl. Loacker 2010:89). Zwar war die Autonomie der Kunst in diesem Zeitraum weitestgehend gewährleistet, die Arbeits- und Lebenssituation war aber auch damals für viele Kunstschaffende prekär⁷ (Loacker 2010:90). Loacker (2010) versteht die Entwicklungen in diesem Zeitraum als Grundsteinlegung der späteren „*kulturunternehmerischen Entwicklungslinie*“ (ebd. 2010:90). Künstler*innen hatten eine zweigeteilte Rolle inne – zum einen als Genie verstanden, zum anderen als „*asozialer, unverlässlicher Faulenzer denunziert*“ (Kunze 2007:233; nach Loacker 2010:90).

Der Strukturwandel des Wirtschaftssektors Kunst und Kultur wird – wie auch der restliche arbeitsgesellschaftliche Strukturwandel im Postfordismus – in der Fachliteratur als ein von widersprüchlichen und komplexen Dynamiken gezeichneter Prozess beschrieben (vgl. Loacker 2010:35; Manske 2016:12). Noch in den 1960ern wurde der Kunst- und Kulturbereich vor allem durch seine „*Funktionslosigkeit*“ definiert (vgl. Adorno 2012; Loacker 2010:18) und den Künstler*innen eine gesellschaftskritische Grundhaltung, eine kulturzersetzende und die bürgerlich-protestantische Ethik ruinierende Wirkung zugeteilt

⁶ Im folgenden Verlauf wird die Definition von Söndermann et al. (2009) für „Kultur- und Kreativwirtschaft“ übernommen. Im Anhang auf Seite S.115-116 findet sich eine Tabelle, welche Teilsektoren und Definitionselemente der „Kultur- und Kreativwirtschaft“ auflistet.

⁷ Der Begriff *Prekariat* bzw. *prekär* wird in den Sozialwissenschaften vor allem verwendet, um die Transformation der Arbeitsgesellschaft und ihre Auswirkungen auf soziale Umstände von Arbeit zu beschreiben bzw. um ökonomische Kriterien zu analysieren (vgl. Bührmann und Pongratz 2010:137). In der vorliegenden Forschungsarbeit wird unter Prekariat sowohl die Ebene der Erwerbsarbeit als auch die Ebene der Lebenslage miteinbezogen, angelehnt an Kraemers (2008) Abhandlung über den Begriff des Prekariats.

(vgl. Adorno 2012; Manske 2016:41). Adorno und Horkheimer schreiben 1973 in ihrem Werk „Ästhetische Theorie“ von der „*Kunst um der Kunst willen*“ (vgl. Adorno 2012). Bis in die 1960er Jahren kam der Kunst- und Kulturbranche insgesamt kaum soziologisches Forschungsinteresse zu⁸ (vgl. Manske 2016:41).

War der Kunst- und Kultursektor in diesem Zeitraum eher ein Erwerbsnischensektor mit wenig wohlfahrtsstaatlicher Einflussnahme – änderte sich stetig ab den 1970er Jahren (Manske 2016:41–42). Künstlerisch-kreative Arbeit wurde vermehrt als Erwerbsarbeit verstanden; soziale Absicherungsfragen rückten in den Mittelpunkt (ebd. 2016:42)⁹. Die in Deutschland ab der ersten Hälfte der 1970er Jahre veröffentlichten „Künstlerreporte“ gaben erstmals eine empirisch fundierte Perspektive zur sozioökonomischen Lage der Kunst- und Kulturschaffenden (Fohrbeck und Wiesand 1975) und wiesen auf deren häufig prekäre Arbeits- und Lebenssituation hin (Manske 2016:42).

Ab den 1990er Jahren, initiiert durch das allgemeine soziologische Forschungsinteresse an dem Strukturwandel in der Arbeitsgesellschaft in den 1980ern, rückte der künstlerisch-kreative Sektor vermehrt in den Forschungsfokus (ebd. 2016:43). Im künstlerisch-kreativen Sektor waren bzw. sind fast alle fordistischen bzw. neoliberalen Transformationsphänomene vorzufinden, wie etwa „*die Flexibilisierung von Arbeit, neue Verknüpfungsformen von Arbeit und Leben sowie neue und unsichere Arbeits- und Beschäftigungsverhältnisse*“ (ebd. 2016:43). Zeitgleich kam die Perspektive auf, dass sich in diesem Sektor „*nicht nur die Probleme des arbeitgesellschaftlichen Strukturwandels, sondern gleichsam auch nachhaltige Strukturen für die künftige Arbeitsgesellschaft studieren ließen*“ (Haak und Schmid 1999; nach Manske 2016:43). Kernkomponenten von künstlerisch-kreativer Arbeit waren schon nahezu immer „*Kreativität, Mobilität, Kurzfristigkeit, Teamorientierung sowie Selbstorganisation und -rationalisierung*“ (Loacker 2010:18).

⁸ Baumol und Bowen haben 1966 eine Studie im Bereich Theater, Oper, Musik und Tanz durchgeführt (vgl. Baumol und Bowen 1981). Diese systematische Studie wird als eine der ersten in dem Forschungsgebiet Kunst/Kultur verstanden (vgl. Haak 2008).

⁹ Manske (2016) skizziert die Historie der Kunst- und Kulturbranche in Deutschland; die Einführung der Künstlersozialkasse (1983) beschreibt sie als vorläufigen Höhepunkt der wohlfahrtsstaatlichen Einflussnahme (ebd. 2016:42-43). Ähnliche sozialpolitische Entwicklungen fanden zeitlich etwas versetzt auch in Österreich statt.

Manske (2016) vermutet hier die Anknüpfungspunkte für die Neubewertung des Kunst- und Kulturfeldes (ebd. 2016:18) bis hinein in die jüngste Vergangenheit. Das Selbstverständnis aus den letzten Jahrhunderten – nämlich dass Kunstschaffenden in der Gesellschaft der Status eines genialen Gegenpols zu den gewinnorientierten Wirtschaftsbürger*innen zugesprochen wurde – wird fortan durch eine diskursive Neubewertung und Neupositionierung des künstlerischen Selbstverständnisses ersetzt (vgl. Loacker 2010:92). Das wirtschaftspolitische Konzept der „creative industries“¹⁰ (ebd. 2010:18) stellt die bis zu den 1990ern geltende Trennung zwischen Kunst/Kultur, Wirtschaft und Politik in Frage und löst sie auf – Kunstschaffende werden vermehrt dazu angewiesen, in betriebswirtschaftlichen und unternehmerischen Kategorien zu denken und danach zu handeln¹¹. Loacker (2010) verortet eine „Ökonomisierung von Kultur“ und einer sich gleichzeitig verstärkenden „Kulturalisierung von Ökonomie“ (ebd. 2010:18).

Zusammenfassend kann man sagen, dass Künstler*innen in der Fachliteratur ein Modellcharakter von gleichzeitig hoch subjektiver Arbeit und hoch riskanter Arbeit zugeschrieben wird (Manske 2016:14). Hinter der gemeinhin vertretenen Annahme des Modellcharakters „Künstler*innentypus“ lassen sich jedoch vielfältige, heterogene und teils sich gegenseitig in Frage stellende theoretische wissenschaftliche Annahmen identifizieren. Manske fasst dies folgendermaßen zusammen:

„So werden Kreative einerseits als Inbegriff der marktorientierten Variante des klassischen Künstlers und in dieser Eigenschaft als gesellschaftliche Hoffnungsträger für eine moderne Wissensökonomie beansprucht: als (Kultur-) Unternehmer. Andererseits wird behauptet, dass die traditionell wenig abgesicherten und flexiblen Arbeitsverhältnisse in künstlerisch-kreativen Erwerbsefeldern als kulturelles Leitformat der allgemeinen Deregulierung und Entsicherung von Arbeits- und Sozialverhältnissen dienen würden und dass Künstler hierbei als Role-Model dienen“ (ebd. 2016:14).

Manske schlägt vor, dass sich der aktuelle wissenschaftliche Diskurs über künstlerische Brotarbeit in Opfer-, Kompliz*innen-, und Unternehmer*innen-Perspektiven grob gliedern

¹⁰ In den creative industries“ werden Künstler*innen als kreative, risikofreudige, initiative, unternehmerisch und eigenverantwortlich agierende Subjekte verstanden und beschrieben (Loacker 2010:12).

¹¹ Sehr eindrücklich lässt sich der neue Imperativ an Kunstschaffende bei Lotter (ebd. 2017) nachlesen. In dem Ratgeber „How To Become A Successful Artist“ von Resch (ebd. 2021) zeigt sich ebenfalls der betriebswirtschaftliche und unternehmerische Anspruch an Künstler*innen in der Gegenwart.

lässt (2016:15). Je nach Perspektive werden unterschiedliche Annahmen über Künstler*innen getroffen. Im nachfolgenden Kapitel wird ausgewählte relevante Literatur vorgestellt und grob in die von Manske (2016) vorgeschlagenen drei Lesarten eingeteilt.

2.2. Soziologische Annäherung zur künstlerischen Arbeit

2.2.1. Künstler*innen als Opfer?

„In dieser Deutungsvariante werden Akteure künstlerisch-kreativer Erwerbsfelder mithin als Opfer einer Herrschaftsform annonciert, da davon ausgegangen wird, dass ihnen unsichere Arbeits- und Sozialverhältnisse als Herrschaftsform auferlegt, gewissermaßen strukturell oktroyiert würden – und sie dieser Herrschaftsform im Grunde hilflos gegenüberstehen (ebd. 2016:15–16).

Anders als in den Forschungen mit wirtschaftswissenschaftlichem Ansatz werden in kultur-, arbeits- und industriesoziologischen Diskussionen (vgl. u. a. Schiek und Apitzsch 2013; Manske 2016; Loacker 2010; Marchart 2013; Manske und Schnell 2010; Trost, Waldhör, und Iljic 2017) vermehrt die Risikostrukturen der künstlerischen Erwerbsfelder aufgezeigt (Manske 2016:48). Im soziologischen Diskurs sind überwiegend (herrschafts-)kritische Einschätzungen über Kunst als Erwerbsarbeit vertreten (ebd. 2016:15).

Diesem Deutungsangebot liegt die soziologische Annahme zugrunde, dass es ab den 1970er Jahren zu einer Prekarisierung der industriegesellschaftlich geprägten Ordnung von Arbeit kam. Ab den 1990er Jahren setzte der Trend zum Selbstverwirklichungs- und Flexibilitätszwang auf Handlungsebenen von Arbeitnehmer*innen ein (ebd. 2016:16). Durch die ab den 90er Jahren zunehmende Kommerzialisierung und Marktrationalisierung der Kunstbranche fand eine Privatisierung von Teilsektoren der Kunstwirtschaft statt. Die zunehmende Privatisierung und das steigende Arbeitskräfteangebot in diesem Sektor führten zu einer Ausbreitung befristeter, selbstständiger und damit auch sozial unsicher und wirtschaftlich prekärer Arbeits- und Lebensverhältnisse unter Künstler*innen (ebd. 2016:47). Künstler*innen wird also nach dieser Deutungsvariante eine Vorreiterrolle in einer zunehmend prekären Arbeitswelt zugeschrieben; sie werden nach dieser Lesart von den vorherrschenden Bedingungen scheinbar hilflos in sozial unsichere Arbeits- und Lebensverhältnisse geschoben (ebd. 2016:16).

Der Logik des Opfer-Deutungsansatzes liegen u.a. die Thesen zum Prekariat als Herrschaftsform von Bourdieu zugrunde. Bourdieu versteht Prekarisierung als zweckrationale

Strategie zur Verbreitung von Unsicherheit, welche individuelle Handlungsfähigkeiten zerstört und arbeitende Menschen zur Unterwerfung und Ausbeutung zwingt (Bourdieu 1998:96–102). Nach dieser Logik sind Künstler*innen zumindest zum größeren Teil der Herrschaftsform des Prekariats unterworfen, verunsichert und eingeschränkt in ihren Handlungsfähigkeiten¹².

Auch Pierre-Michel Menger (2006) kann als Impulsgeber des „Opfer“-Deutungsansatzes verstanden werden (Manske 2016:16). In seiner theoretischen Analyse des Kunst-Arbeitsmarktes untersucht er, wie Kunstproduktion als Experimentierfeld der Flexibilität funktioniert und zeigt die Zusammenhänge zum allgemeinen Arbeitsmarkt auf. Menger identifiziert in künstlerischer Arbeit den fortschrittlichsten Ausdruck innovativer Produktionsprozesse bzw. Arbeitsbeziehungen und damit den Idealtypus des*der Arbeitnehmers*in im gegenwärtigen Neoliberalismus. In diesem Prototyp ließen sich die tiefgreifenden Veränderungen der modernen Arbeitswelt ablesen. Menger thematisiert auch das enorme Ungleichgewicht an finanziellem Erfolg innerhalb der Kunstbranche. Finanziell erfolgslose Künstler*innen sind Mengers Ansicht nach deswegen weiterhin bereit, mit wenig Einkünften auszukommen, weil sie durch den überproportional großen Erfolg einiger weniger Künstler*innen motiviert bleiben. Geringe Löhne würden auch deswegen in Kauf genommen werden, weil sich die Akteur*innen andersartige Vorteile – etwa Kontaktnäpfen oder namenhafte Referenzen für den Lebenslauf – erhoffen würden. Weiters würden Mengers Ansicht nach die negativen Nebenwirkungen künstlerischer Brotarbeit eher selten aufgedeckt werden – prekäre Arbeitsbedingungen gründen Mengers Verständnis nach auch in den häufig zeitlich befristeten Projektarbeiten und dem Wettbewerb einer steigenden Anzahl an Künstler*innen (vgl. Menger 2006:10).

2.2.2. Künstler*innen als Kompliz*innen?

*„Aufgrund einer Bereitschaft zur Selbst-Prekarisierung würden sie [die Künstler*innen] den [flexiblen Kapitalismus] moralisch legitimieren sowie kulturell festigen und somit die voranschreitende Prekarisierung der Arbeitswelt unterstützen [...]. Zwar wird auch hier von strukturellen Zwängen, aber nicht von Prekarität als Herrschaftsform gesprochen. Ausgegangen wird in dieser Deutungsvariante vielmehr davon, dass Akteur_innen künstlerisch-kreativer*

¹² Auf Pierre Bourdieu wird im späteren Verlauf genauer eingegangen.

Erwerbsfelder mittels einer Selbst-Unterwerfung unter neue kulturelle sowie ökonomische Imperative maßgeblich dazu beitragen, soziale Unsicherheiten gesellschaftsfähig zu machen (Manske 2016:16).

Der „Kompliz*innen-These“ liegt die Annahme zugrunde, dass Künstler*innen Kompliz*innen des flexiblen Kapitalismus und dem damit einhergehenden Wandel der Arbeitswelt seien. Aufgrund der Bereitschaft zur Selbst-Prekarisierung würden nach dieser Logik Künstler*innen einen wesentlichen Beitrag leisten, den flexiblen Kapitalismus mitsamt seiner negativen Auswirkungen auf die Arbeitswelt moralisch zu legitimieren und kulturell zu festigen. Den Künstler*innen wird eine Leitbildfunktion in der sozialen Praxis zugeschrieben, etwa wenn sie als „unternehmerisches Selbst“ (vgl. Bröckling 2007)¹³ agieren (vgl. Manske 2016:17).

Michel Foucaults Gouvernementalitätsstudien (vgl. Schröder 2004) und Luc Boltanskis/Eve Chiapellos Werk „Der neue Geist des Kapitalismus“ (vgl. Boltanski, Chiapello, und Schultheis 2018) legen die theoretischen Grundsteine für die Annahme, dass Künstler*innen Wegbereiter*innen des flexiblen Kapitalismus seien.

Boltanski und Chiapello verstehen den Kapitalismus als ein normatives und anpassungsfähiges System, dem es reflexiv gelingt, unter sich wandelnden Bedingungen Personen für sich zu gewinnen und sie zu überzeugen, nach kapitalistischen Logiken zu handeln. Sie beschreiben drei Phasen des Kapitalismus: Den „Familienkapitalismus“, den „Konzernkapitalismus“ und den sich seit den 1960er Jahren durchsetzenden „Netzwerkkapitalismus“. Boltanski und Chiapello gehen davon aus, dass Individuen ihr Verhalten von den jeweils gelten übergeordneten Rechtfertigungsordnungen bzw. Legitimationsreferenzen (so genannte „Poleis“) abhängig machen, die sich in den drei

¹³ Bröckling spricht der Kreativität den Stellenwert eines „*Heilworts der Gegenwart*“ zu. Kreativität setzt er gleich mit Innovation und dem Erkennen und Ergreifen von Gewinnchancen sowie der schöpferischen Zerstörung, die Platz für Neues macht. Er schreibt: „*Der Glaube an die schöpferischen Potenziale des Individuums ist die Zivilreligion des unternehmerischen Selbst*“ (Bröckling 2007:152). Bröckling orientiert sich am foucaultschen Konzept der Gouvernementalität und versteht unter dem unternehmerischen Selbst „(...) *ein Bündel aus Deutungsschemata, mit denen heute Menschen sich selbst und ihre Existenzweisen verstehen, aus normativen Anforderungen und Rollenangeboten, an denen sie ihr Tun und Lassen orientieren, sowie aus institutionellen Arrangements, Sozial- und Selbsttechnologien, die und mit denen sie ihr Verhalten regulieren sollen*“ (ebd. 2007:7). Dieses Leitbild (welches nicht nur auf staatlicher Ebene, sondern auch durch Institutionen und Programme vorgegeben wird) aktiviert Individuen dazu, zu investieren, etwa ihre (Arbeits-)kraft, Zeit und Geld.

unterschiedlichen Phasen des Kapitalismus in ihren Zusammensetzungen unterscheiden. Die im Netzwerkkapitalismus vorherrschende Rechtfertigungsordnung ist die neu entstandene „projektbasierte Polis“, die das Zeitalter des „neuen Geist des Kapitalismus“ markiert.

Auf Basis von Diskursanalysen von Managerratgebern aus den 60er- und der 90er-Jahren beleuchten die Autor*innen, wie sich der Netzwerkkapitalismus normativ durchgesetzt hat und mit welchen Veränderungen und Verschiebungen der Rechtfertigungsmechanismus zusammen hängt. Die projektbasierte Polis verlangt nach „networking“; große und gute Netzwerke zu haben gilt in der derzeitigen Phase des Kapitalismus als positiv und notwendig, ebenso bestimmen die Kernkompetenzen Flexibilität, Mobilität, Kreativität, Aktivität und Eigenverantwortung über den Erfolg der Individuen. Boltanski und Chiapello beleuchten und analysieren neben den Poleis auch die Kritik am Kapitalismus.

Der Kapitalismus als normatives und anpassungsfähiges System kann gegen ihn gerichtete Kritik konstruktiv verarbeiten und in sich aufnehmen und je nachdem umsetzen oder umwandeln. Boltanski und Chiapello unterscheiden die *Sozialkritik* und die *Künstlerkritik*. Vertreter*innen der *Sozialkritik* sind etwa Parteien und Organisationen der Arbeiter- und Gewerkschaftsbewegungen; sie kritisieren den Kapitalismus als Ursprung von Prekariat und Ungleichheit. Vertreter*innen der *Künstlerkritik* sind Intellektuelle und Künstler*innen der 68er-Bewegung, die sich gegen die Normierungstendenzen des Kapitalismus, die zunehmende Entfremdung, den Mangel an Kreativität, Authentizität und Selbstverwirklichung auflehnten. Die *Künstlerkritik* verstehen Boltanski und Chiapello als maßgebenden Motor für die Veränderungsdynamik des Kapitalismus; der Kapitalismus nahm diese Kritik in sich auf und veränderte sein Überzeugungsmodell. Fortan und bis heute sind Individuen im Netzwerkkapitalismus dazu angehalten, ihre Arbeits- und Lebenswelt als Projekt zu erfahren und für sich selbst autonom einzustehen¹⁴. Die Autor*innen plädieren dafür, dass die Sozial- und Künstlerkritik wieder kombiniert werden; die Sozialkritik soll ihren Schwerpunkt auf die Kritik der Ausbeutung legen und die Künstlerkritik ihrerseits die Fragen nach Authentizität und Emanzipation überarbeiten und neu stellen.

¹⁴ Vgl. dazu Rosenberger 2005

2.2.3. Künstler*innen als Unternehmer*innen?

„In diesem Horizont gilt die Kultur- und Kreativwirtschaft als ein dynamisches wirtschaftspolitisches Feld und deren Akteur_innen als soziale und wirtschaftlich innovative Unternehmer. Passend dazu wird in etlichen Studien immer wieder konstatiert, dass ökonomische und kulturelle Wertschöpfung in der Kultur- und Kreativwirtschaft stark korrespondieren und zum Standortvorteil werden. [...] Von ihr würden nicht nur starke wirtschaftliche Impulse ausgehen, sondern auch zukünftige Arbeitsformen und Geschäftsmodelle erprobt werden.“ (Manske 2016:16).

Ein populärer Vertreter der Unternehmer*innen-These ist der amerikanische Wirtschaftswissenschaftler Richard Florida. Florida (2006) entwickelte eine städtische Wachstumstheorie, welche auf den Erfolgsfaktoren Toleranz, Talent und Technologie basiert (vgl. Eckardt 2017:69–90). Er attestiert der kreativen Klasse¹⁵ eine enorme Produktivitätskraft in diesen Feldern und versteht die kreativen Wissensarbeiter*innen als gewinnbringende Ressource für Wettbewerbsvorteile – als Arbeitnehmer*innen nicht nur für Unternehmen, sondern als Bewohner*innen auch für (städtische) Regionen wirtschaftlich profitabel. Florida skizziert eine sehr weite Definition von „kreativer Klasse“: Zu dem „superkreativen Kern“ zählt er u.a. Wissenschaftler*innen, Ingenieur*innen, Künstler*innen im herkömmlichen Sinn und Architekt*innen – sie erschaffen nach Floridas Logik in ihrer Region bedeutungsvolle neue Strukturen. Die „kreativen Professionellen“, dazu zählt er Anwälte*innen, Ärzte*innen und Manager*innen, *„finden (...) und lösen Probleme“* (Florida 2004:68–69).

Krätke (2010) kritisiert Floridas Wachstumstheorie als *„sehr affirmatives Konzept der Klasse und der gegenwärtigen kapitalistischen Entwicklungsweise“* (vgl. Krätke 2010), auch von anderen Wissenschaftler*innen wird Floridas Konzept der kreativen Klasse kontrovers diskutiert (vgl. u.a. Markusen 2006, Tremblay 2010) bzw. empirisch widerlegt (vgl. u.a. Glaeser 2005, Krätke 2010). In der Fachliteratur ist jedoch unumstritten, dass Kunst und Kultur sowohl als *„positiv-identitätsstiftendes Merkmal für die Bevölkerung Österreichs -*

¹⁵ In der Fachliteratur wird Floridas (2006) sehr homogene kreative Klasse etwa als *„fuzzy concept“* (Markusen 2006) kritisiert; Künstler*innen würden demnach eine politisch/ökonomisch grundsätzlich andersartige Rolle als Manager*innen spielen (ebd. 2006:192).

Kulturnation Österreich“, als auch als Wirtschaftsfaktor eine entscheidende Rolle spielen (Pitlik u.a. 2020:5)¹⁶.

2.3. Relevanter aktueller Forschungsstand

Aktuelle Studien, welche sich auf einer mikrosoziologischen Ebene mit Lebens- und Arbeitssituationen von Bildenden Künstler*innen in Wien beschäftigen, sind rar. Auch in der internationalen Forschungslandschaft scheint die wissenschaftliche Untersuchung der Arbeits- und Lebensrealitäten von Künstler*innen eher ein junges Forschungsgebiet zu sein (vgl. Haak 2008:15).

Eichmann (2010) untersucht in seiner Studie die beruflichen Selbstkonzepte von in der Wiener Kreativwirtschaft tätigen Kunstschaffenden. Auf der Basis von fünfzig qualitativen Interviews erstellt der Autor eine Typologie distinkter beruflicher Handlungsorientierungen. Er kommt zu dem Ergebnis, dass vor allem die jeweils branchenabhängig gültigen Professionsnormen und individuellen Werteorientierungen darüber bestimmen würden, inwiefern die Vereinbarkeit der teilweisen Widersprüchlichkeiten von Kunst/Dienstleistung sowie Erwerbsarbeit/Privatleben von die jeweiligen Akteur*innen erreichbar seien (Eichmann 2010:86). Der Idealtypus „Kunst-Schaffen“ weist nach Eichmann folgende Charakteristiken auf:

„In diesen Milieus ist das Ethos der Kreativität lebendig und wird beständig erneuert. Dabei stehen symbolisches und ökonomisches Kapital vielfach in einem umgekehrt proportionalen Zusammenhang: Anhaltend hohe Leitbildwirkung (...), aber oftmals bescheidene Einkommen in schwierigen Arbeitsmärkten. Komplex verlaufende und oft mit Dilemmata verbundene Abgrenzungen markieren gleichzeitig Distinktion gegenüber einem (oft imaginierten) Mainstream und Zugehörigkeit zu einer Subkultur“ (ebd. 2010:86).

Weiters geht der Autor davon aus, dass ausgedehnte Netzwerke von Kollegialität in dieser Branche als reziprok angelegtes Sicherheitsnetz gegen sowohl ökonomische Risiken als auch soziale Isolation fungieren würden (ebd. 2010:86)¹⁷.

¹⁶ Lange (2007) spürt anhand eines ethnografischen Ansatzes den wirtschaftlichen und kulturellen Innovationsprozessen der Berliner Kreativszenen nach und versteht „Culturepreneurs“ als (Haupt)verantwortliche für die Produktion von sozialen, professionellen und urbanen Räumen, in denen maßgeblich Informationen, Wissen und Trends verhandelt werden. Auch Mandel (2007) versteht „Kulturunternehmer*innen“ als treibende gesellschaftliche Innovationskraft.

Eichmann u.a. (2007) gehen in ihrer mixed-methods Studie der Frage nach, wie nachhaltig die Arbeit in der Wiener Kreativwirtschaft ist. „Nachhaltige Arbeit“ operationalisieren die Autor*innen entlang der Verfügbarkeit bzw. anhand der Relationen zwischen ökonomischen, sozialen, zeitlichen Ressourcen, sowie Wissensressourcen, Gesundheitsressourcen und biografischen Ressourcen. Sie beschreiben diese Arbeitswelten als *„hochkompetativ [...], im Durchschnitt mit mäßig stabilen Beschäftigungen mit langen Arbeitszeiten, intensiver Arbeitsbelastung und teilweise diskontinuierlichen Berufsverläufen.“* (Eichmann u. a. 2007:7–8). Die Studie untersucht jedoch nur in einem kleineren Teil bildende Künstler*innen, sie hat als Zielgruppe die angewandten bzw. - überwiegend privatwirtschaftlich organisierten Kreativen¹⁸. Die Betroffenen würden aber diese eher prekären Arbeitsbedingungen aufgrund ihrer hohen Berufsidentifikation und intrinsischen Motivationslagen weitestgehend in Kauf nehmen. Die Schlüsse dieser Studie lassen sich jedoch nicht vollends auf bildende Künstler*innen übertragen, da sich sowohl Arbeitsalltag, Einkommen als auch Beschäftigungsverhältnisse unterscheiden.

Eine zweite größere Studie, welche auch bildende Künstler*innen in Wien in einem breiteren Rahmen inkludiert, stammt aus dem Jahr 2003 (Schiffbänker und Mayerhofer 2003), die quantitativen Ergebnisse sind demnach veraltet. Die Autor*innen wiesen schon vor knapp 20 Jahren auf die noch heute in der Literatur diskutierten Risikofaktoren künstlerischer Arbeit hin: Atypische Beschäftigungsverhältnisse, Vorreiterrolle vom künstlerischen Prototyp in der Wirtschaft, niedrige Einkommen trotz hoher fachlicher Qualifikationen und die gewerkschaftlicher bzw. gewerkschaftsähnlicher Zusammenschließung (vgl. Schiffbänker und Mayerhofer 2003:41–42).

Die schon eingangs zitierte Studie von Wetzel (u. a. 2018b) ist die aktuellste österreichische Studie, die in einem größeren Ausmaß auch bildende Künstler*innen untersucht¹⁹. Die Autor*innen zeigen auf, dass es Frauen im Vergleich zu Männern in einem geringeren Ausmaß gelänge, sich dauerhaft im Kunstbereich zu etablieren, auch in der Kunstbranche

¹⁷ Vgl. dazu Banks 2006, der in seiner Studie zu dem Schluss kommt, dass in der Kunst- und Kulturbranche oft (nicht-ökonomische) moralische und ethische Werte gelebt werden.

¹⁸ Folgende Sektoren werden in der Studie inkludiert: Architektur, Design/Grafik/Mode, Film/Rundfunk/Video, Software/Multimedia, Werbung (Eichmann, Flecker, und Reidl 2007:7).

¹⁹ 479 der N=1850 mit Fragebögen erreichten Personen sind in der Studie von 2018 der Bildenden Kunst zuzuordnen.

spiegelten sich verschiedene Formen von strukturellen, indirekten oder/und unmittelbaren Benachteiligungen gegenüber Frauen ab (ebd. 2018a:28).

Rund 40% der befragten bildenden Künstler*innen²⁰ geben an, dass sie dauerhaft einem hohen Belastungsniveau ausgesetzt seien (ebd. 2018a:48). Bildende Künstler*innen lebten im Vergleich zur gleichaltrigen Gesamtbevölkerung deutlich seltener mit Kindern und/oder Partner*innen zusammen (ebd. 2018b:31). Die befragten Kunst- und Kulturschaffenden²¹ leben größtenteils in Wien. Kunstschaftende verfügten über ein deutlich höheres formales Ausbildungsniveau als die österreichische Gesamtbevölkerung. Während im Jahr 2018 17% der 30- bis 60-jährigen Gesamtbevölkerung über einen akademischen Abschluss verfügte, läge der Anteil bei Kunstschaftenden in dieser Altersgruppe bei 62% (ebd. 2018a:34). Rund 89% der Bildenden Künstler*innen verfügten über eine bzw. befänden sich in einer fachspezifischen Ausbildung (ebd. 2018a:32). In Österreich steige sowohl das Angebot an Ausbildungsinstitutionen für Kunstschaftende als auch die absolute Anzahl an Studierenden in diesen Bereichen (ebd. 2018a:32). 90% der befragten Bildenden Künstler*innen gaben an, dass ihr ideeller Schwerpunkt in der künstlerischen Tätigkeit läge, während nur 50% von ihnen auch den finanziellen Schwerpunkt in der Kunst verorteten (ebd. 2018a:39). Mehr als die Hälfte der befragten Bildenden Künstler*innen schätzte sich selbst als wenig bzw. gar nicht etabliert in der Kunstszene ein (ebd.2018a:44). Im Vergleich zu den anderen befragten Sparten gaben bildende Künstler*innen am häufigsten (61%) an, dass sie eine Entgrenzung zwischen Arbeits- und Privatleben erleben würden (ebd.2018a:67).

²⁰ Insbesondere Frauen gaben in allen Sparten ein höheres Belastungsniveau an als Männer (Wetzel u.a.2018a:48)

²¹ Zwischen 41% (Kunst- und Kulturvermittlung) und 76 % (Film) der Befragten gaben (oder gaben?) an, dass ihr Hauptwohnsitz in Wien ist (ebd. 2018b:31).

3. Theoretische Rahmensetzung

Für die vorliegende Forschungsarbeit ist sowohl aus methodischer Perspektive, aber auch aufgrund des ausgewählten Forschungsgegenstandes eine theoretische Rahmensetzung notwendig. Dürkop-Henselig (2017) beschreibt die Notwendigkeit einer theoretischen Rahmung speziell für den Forschungsgegenstand „Künstler*innen“ folgendermaßen:

„Überdies zeigt [...] der Forschungsgegenstand die Notwendigkeit einer Rahmung, gilt doch der Künstler als Inbegriff von Individualität und Spontaneität: Es gilt also, über eine bloße Aneinanderreihung zahlloser subjektiver Aussagen der befragten Personen hinauszugelangen, dabei jedoch gleichzeitig die individuellen Aspekte gebührend zu berücksichtigen.“ (ebd. 2017:39).

Aber auch für die Auswahl der Methodik ist eine metatheoretische Einbettung des Forschungsvorhabens unausweichlich; etwa für die genaue Bestimmung der geeigneten Methode, der Erhebung der Daten sowie zur Analyse der Ergebnisse (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014:29 zitiert nach Dürkop-Henseling 2017:39).

Pierre Bourdieus Konzept der sozialen Felder wird in der vorliegenden Untersuchung als erster theoretischer Rahmen ausgewählt. Im Folgenden wird genauer darauf eingegangen, welche epistemologischen und methodologischen Prinzipien aus der ausgewählten „Theorie-Architektur“ (Dürkop-Henseling 2017:39) hervor gehen. Für ein besseres Verständnis zu Pierre Bourdieus Blick auf die Künste erfolgt zunächst ein kurzer Exkurs zu Bourdieus wichtigsten Konzepten und Begrifflichkeiten. Dieser Exkurs erhebt aufgrund des nur begrenzt möglichen Umfangs keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit, vielmehr sollen in Grundzügen die für die Feldtheorie wichtigsten Konzepte kurz vorgestellt werden.

3.1. Pierre Bourdieu

„Hätte ich meine Arbeit in zwei Worten zu charakterisieren, [...] würde ich von strukturalistischem Konstruktivismus oder von konstruktivistischem Strukturalismus sprechen [...]. Mit dem Wort „Strukturalismus“ oder „strukturalistisch“ will ich sagen, daß [sic!] es in der sozialen Welt selbst – und nicht bloß in den symbolischen Systemen, Sprache, Mythos usw. – objektive Strukturen gibt, die vom Bewußtsein [sic!] und Willen der Handelnden unabhängig und in der Lage sind, deren Praktiken oder Vorstellungen zu leiten und zu begrenzen. Mit dem Wort „Konstruktivismus“ ist gemeint, dass es eine soziale Genese gibt, einerseits der Wahrnehmungs-, Denk- und

Handlungsschemata, die für das konstitutiv sind, was ich Habitus nenne, andererseits der sozialen Strukturen und da nicht zuletzt jener Phänomene, die ich als Felder und als Gruppen bezeichne, insbesondere die herkömmlicherweise sogenannten sozialen Klassen“ (Bourdieu 2011:135).

Pierre Bourdieu war ein sehr bedeutender und vielschichtiger Soziologe, Ethnologe und Philosoph. Darüber hinaus trat er auch in der Öffentlichkeit bis zu seinem Tod im Jahr 2002 als politisch weltweit engagierter Intellektueller auf (vgl. Danko 2012:44) und machte soziologische Erkenntnisse als politische Aufklärung der Alltagspraxis wirksam (vgl. Papilloud 2003:7)

In sämtlichen seiner Forschungen, wie etwa in Untersuchungen zur Sozialstruktur Algeriens, des französischen Bildungswesens, über männliche Herrschaft oder zu Wissenschaften finden sich die zentrale Perspektive zu sozialen Ungleichheiten wieder (vgl. Danko 2012:44). Bourdieu verbindet in seinen Untersuchungen empirische Forschung mit theoretischer Reflexion. Er verfolgt das Ziel, sowohl den Bruch zwischen Logos und Praxis als auch die Dichotomie von Subjektivismus und Objektivismus zu überwinden (vgl. Papilloud 2003:7): Bourdieu versteht soziale Tatsachen als praktische Konstruktionen, welche unter dem Beziehungsprinzip des Unterschieds²² – das heißt in der Verbindung von Identitäten und Differenzen – begriffen werden müssten. Bourdieu vereint damit sowohl subjektivistische als auch objektivistische Ansätze und überwindet diesen vermeintlichen Dualismus (ebd. 2003:15). Für Bourdieu bedeutet die „[...] soziale Konstruktion der Wirklichkeit, dass die subjektiven Eigenschaften von Individualität objektive Differenzen in den praktischen Beziehungen schaffen, und dass diese objektiven Differenzen wiederum die subjektiven Identitäten strukturieren. [...] Objektivität und Subjektivität sind nur in gemeinsam konstruierten Unterschieden [Anm.: also in praktischen Beziehungen der sozialen Akteur*innen] begründet“ (ebd.2003:15-16).

„Die soziale Welt“ ist für Bourdieu demnach weder starr noch abstrakt, vielmehr ergibt sie sich aus den von den Akteur*innen konstruierten Unterschieden bzw. Gemeinsamkeiten. „Akteur*innen“ seien nach dieser Sichtweise keineswegs freie, autonome Subjekte, sondern

²² Bourdieus Verständnis des Begriffs „Unterschied“ ist ein zentraler Bestandteil seiner Erkenntnistheorie. Bourdieu arbeitet den Begriff „Unterschied“ anhand und auf Basis von kritischer Auseinandersetzung mit Durkheims Konzeption von „Solidarität“, Webers Konzeption von „Sinn“ und Marx' Konzeption von „Macht“ heraus. Für Bourdieu beschreibt der Begriff „Unterschied“ „die Machtbeziehung zwischen Identität und Differenz“ (vgl. Papilloud 2003:9 ff.).

agierten vielmehr als vergesellschaftete Individuen, welche die vorgefundenen soziale Strukturen reproduzierten. Die sozialen Akteur*innen²³ passten sich schlichtweg nicht den vorgefundenen bzw. aufgezwungenen sozialen Strukturen (etwa materiellen Bedingungen) an, vielmehr wirke die Organisationlogik der Gesellschaft konstitutiv auf die Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsweisen der Individuen. Die Akteur*innen konstruierten die soziale Welt, seien aber gleichzeitig auch von ihr geprägt; sie verkörperten und repräsentierten Unterschiede, welche sie von ihrem sozialen Ursprungsmilieu geerbt haben und symbolisierten diese gegenüber anderen Akteur*innen in Gesten, Worten und Attitüden. Diesen Unterscheidungen läge die relationale Struktur der Gesellschaft zugrunde und hier könnten nach Bourdieu Soziolog*innen ansetzen, um die Grundlogik der sozialen Wirklichkeit zu erforschen (vgl. Moser 2013:33; Papilloud 2003:29).

Folgende Formel verwendet Bourdieu, um die gesamte Artikulation seiner soziologischen Erkenntnistheorie zu beschreiben (Bourdieu 2021:72; vgl. Papilloud 2003:30):

$$[H \times K] + F = Praxis$$

H steht in dieser Formel für „Habitus“, K für „Kapitalien“ und F für „Felder“; auf diese Begrifflichkeiten wird nachfolgend eingegangen. Mit Habitus und Kapital bezeichnet Bourdieu die wechselseitige Dynamik von Individuen und Gesellschaft – wie die Gesellschaft von den sozialen Akteur*innen konstruiert wird, aber auch, wie die Akteur*innen durch die Gesellschaft geformt werden. Die Begriffe Habitus, Kapital und Feld setzt Bourdieu, wie man an der Formel ablesen kann, in eine dialektische Wechselbeziehung zueinander (vgl. Papilloud 2003:30).

Bourdieu bringt sein Habitus-Konzept folgendermaßen auf den Punkt:

„Die Habitus²⁴ sind Prinzipien zur Generierung von unterschiedlichen und der Unterscheidung dienenden Praktiken [...], es sind dies aber auch unterschiedliche

²³ Bourdieu versteht unter „Akteur*innen“ „sozialisierte Körper“, die „nicht in Gegensatz zur Gesellschaft“ stünden, sondern vielmehr „eine ihrer Existenzformen“ seien (Bourdieu 2018b:28). Der Begriff „Akteur*innen“ beschreibt bei Bourdieu Individualität, und dient dazu, „die Individualität jedes Individuums als Beziehung zwischen Identität und Differenz, d.h. als relationale Individualität, zu konzipieren. Dabei setzt die Konstruktion des Begriffs »Akteur« drei aufeinander bezogene Begriffe voraus: »Disposition«, »soziale Position« (»Position, die jemand einnimmt«) und »Position, die jemand bezieht« (Papilloud 2003:30).

²⁴ Bourdieu spricht meist von *den* Habitus, damit verweist er auf die zeitliche und räumliche Dimension des Begriffs (vgl. Papilloud 2003:47).

Klassifizierungsprinzipien, Wahrnehmungs- und Gliederungsprinzipien, Geschmacksrichtungen. Mit ihrer Hilfe werden Unterschiede zwischen gut und schlecht, gut und böse, distinguiert und vulgär usw. gemacht, aber eben nicht die gleichen Unterschiede.“ (Bourdieu 2018a:91)

Mit Habitus definiert Bourdieu eine abstrakte Konstruktion, um die Spezifika der individuell einverlebten Dispositionssysteme der Akteur*innen, ihre Prinzipien und die daraus entstehenden Handlungen in Bezug auf ihre jeweiligen Positionen, logisch zu organisieren (Papilloud 2003:41). Die Dispositionen²⁵ der Akteur*innen würden im Laufe des Lebens so stark inkorporiert werden, dass sie nicht mehr von der Persönlichkeit unterscheidbar seien. So entstehe nach Bourdieu der „persönliche Lebensstil“; dieser Sorge im Alltagsleben für eine Unterscheidbarkeit, Sichtbarmachung und Vorhersagemöglichkeit im sozialen Miteinander der Akteur*innen (ebd. 2003:42). Bourdieu differenziert den „*primären Habitus*“ und den „*sekundären Habitus*“. Ersterer Begriff beschreibt die ältesten und somit auch am nachhaltigsten wirksamen Wahrnehmungs-, Verhaltens- und Denkprinzipien, welche in der frühkindlichen familialen Sozialisation entwickelt werden würden. Den sekundären Habitus entwickeln Menschen auf der Basis des primären Habitus, er entstehe in sozialen Beziehungen, welche über die primär prägenden Beziehungsmuster hinausgehe (Papilloud 2003:48). Nach dieser Logik *haben* Menschen nicht *den* Habitus; vielmehr ist dieser ererbt und wird in der Handlungspraxis weiterentwickelt.

Der Habitus schließt die körperliche Dimension Hexis ein. Darunter versteht Bourdieu körperlich gespeicherte Erfahrung; ererbte Regeln und Kriterien des Selbstverständnisses zum Körper, die inkorporiert, personalisiert und ausagiert werden. So umfasst die von Bourdieu beschriebene Hexis körperlich gespeicherte Erfahrungen, wie etwa Körperhaltung, Gestik und Mimik; hier lässt sich „ablesen“, welche soziale Positionen die Akteur*innen einnehmen (wollen) (Papilloud 2003:42).

In diesem Unterkapitel eingangs ausgeführtem Zitat geht Bourdieu kurz auf den Geschmack ein. Nach seinem Verständnis sei Geschmack ein Klassifikationsprinzip, das im engen

²⁵ Unter „Dispositionen“ versteht Bourdieu die persönlichen Merkmale eines*r Akteur*in, die seine*ihre Identität ausmachen und in Relation gemäß des bourdieuschen Unterschiedsbegriffs zu anderen Akteur*innen begriffen werden müssen. Dispositionen beziehen sich auf Seelenzustände, die auch Körperzustände sind, auf persönliche Attitüden und Gesten, auf Stimmungen und Vorlieben. Sie sind abhängig von den sozialen Erfahrungen und der jeweiligen sozialen Position des*der Akteurs*in (Papilloud 2003:43). Dispositionen werden innerhalb sozialer Gruppen übertragen und tragen somit zur sozialen Reproduktion der sozialen Gruppe bei.

Zusammenhang mit dem Habitus den Akteur*innen die Möglichkeit biete, ihre Umwelt einzuschätzen und zwischen verschiedenen Personen, Objekten und Qualitäten zu differenzieren. Damit fungiere der Geschmack als Wahrnehmungs- und Bewertungspraxis; er gäbe Akteur*innen die Möglichkeit, Unterscheidungen zu machen (vgl. Bourdieu 2021; Papilloud 2003:43). Damit Geschmack als Klassifikationsprinzip gelten könne, müsse es klassifizierte Güter geben: „Güter des „guten“ und des „schlechten“ Geschmacks, „distinguierte“ oder „vulgäre“, klassifizierte und zu gleich klassifizierende, hierarchisch geordnete und zugleich hierarchisch ordnende Güter [...]“ (Bourdieu 2018b:153). Das Volumen und die Struktur der nachfolgend dargestellten Kapitalarten geben Aufschluss über die Ressourcen des Habitus der Akteur*innen.

„Ein Kapital oder eine Kapitalsorte ist das, was in einem bestimmten Feld zugleich als Waffe und als unkämpftes Objekt wirksam ist, das, was seinem Besitzer erlaubt, Macht oder Einfluss auszuüben.“ (Bourdieu, Wacquant, und Beister 2013:128)

Bourdieu's „Kapital“-Begriff beschreibt die Gesamtheit der Determinationen der Akteur*innen und damit die Fülle der Eigenschaften, welche sie besitzen, entwickeln, inkorporieren und repräsentieren (Papilloud 2003:45). Er definiert folgende vier unterschiedliche Kapitalarten, deren Größen und Zusammensetzungen bei jeder Person unterschiedlich seien (Bourdieu und Kreckel 1983:183-198):

Mit „ökonomischen Kapital“ meint Bourdieu den materiellen Besitz unterschiedlichster Art, wie etwa Geld, Produktionsmittel oder Grund und Boden.

Das „soziale Kapital“ ist für ihn ein dauerhaftes Netzwerk verwandtschaftlicher, freundschaftlicher, beruflicher, etc. Beziehungen; die Ressourcen des sozialen Kapitals bestimmen nach Bourdieu über die Gruppenzugehörigkeit der Akteur*innen.

Das „kulturelle Kapital“ beschreibt für ihn beispielsweise formale Bildungstitel und Schulbildung. Bourdieu differenziert das kulturelle Kapital in folgende drei Unterkategorien: „Inkorporiertes Kulturkapital“ sei die Verinnerlichung von Bildung, welche im Laufe des Lebens zu einem festen Bestandteil der Person geworden sei; also in seinen*ihren Habitus aufgegangen ist. Die früheste Aneignung des inkorporierten Kulturkapitals, etwa durch Schulbildung oder Primärerziehung, sei prägend für die folgenden Bildungsversuche und erfolge für die Akteur*innen unbewusst. Das „objektivierte Kulturkapital“ meine objektivierte

kulturelle Güter wie Bilder, Bücher, Instrumente oder Maschinen und stehe in einer Abhängigkeit zum inkorporierten Kulturkapital; denn nur durch verinnerlichtes Wissen könnten Akteur*innen diese Güter benutzen. Das „*institutionalisierte Kulturkapital*“ beschreibt nach Bourdieu formale Bildungstitel. Durch sie solle das inkorporierte Kulturkapital sichtbar und fassbar gemacht werden.

Bourdieu's Auffassung nach hänge die Macht der sozialen Akteur*innen (in seinen Worten: „*die Möglichkeit einen Unterschied geltend zu machen*“) neben der Strukturierung und dem Volumen der Kapitalien auch von der Möglichkeit der „*Konvertierung einer Kapitalart in eine andere*“ (Bourdieu 2018b:96) und der Geltendmachung ihres „*Spielsinns*“²⁶ ab.

Soziale Akteur*innen nehmen je nach Volumen, Strukturierung und Konvertierung ihrer Kapitalien einen relativen Platz in der Gesellschaft ein, den Bourdieu als mehrdimensionalen, sozialen Raum darstellt. Bourdieu beschreibt den sozialen Raum als „*Kräftefeld [...], das heißt als ein Ensemble objektiver Kräfteverhältnisse, die allen in das Feld Eintretenden gegenüber sich als Zwang auferlegen und weder auf die individuellen Intentionen der Einzelakteure noch auf deren direkte Interaktionen zurückführbar ist*“ (Bourdieu 2016:10).

Wie bereits beschrieben, trage die Übertragung von Dispositionen innerhalb einer sozialen Gruppe zu ihrer Reproduktion bei. Bourdieu schreibt dem Habitus eine räumliche Dimension zu, die den individuellen und kollektiven Bezug der Habitus verbinde, Akteur*innen im sozialen Raum verorte und damit auch Einfluss auf ihre Handlungen nähme. Bourdieu nennt den Habitus bezogen auf die jeweilige soziale Gruppe eines*einer Akteur*in „*Klassenhabitus*“. Der Klassenhabitus ist für Bourdieu für die Reproduktion objektiver Klassensysteme und -regeln zuständig. Zwar müsse der Habitus eines*einer Akteurs*in nicht zwangsläufig mit seinem*ihrem Klassenhabitus genau übereinstimmen – dass Akteur*innen sich aber radikal von ihrem Klassenhabitus trennen, sei höchst unwahrscheinlich (vgl. Papilloud 2003:49).

²⁶ Mit „*Spielsinn*“ meint Bourdieu die von einem*einer Akteur*in konstruierte Vorstellung über das Funktionieren eines sozialen Feldes und bezieht sich dabei exemplarisch vor allem auf das Sportfeld: „*Als besonders exemplarische Form des praktischen Sinns als vorweggenommener Anpassung an die Erfordernisse eines Feldes vermittelt das, was in der Sprache des Sports als „Sinn für das Spiel“ [...] bezeichnet wird, eine recht genaue Vorstellung von dem fast wundersamen Zusammentreffen von Habitus und Feld, von einverleibter und objektivierter Geschichte, das die fast perfekte Vorwegnahme der Zukunft in allen konkreten Spielsituationen ermöglicht.*“ (Bourdieu 2020:122)

Bourdieu beschreibt in der kapitalistischen Gesellschaft folgende Klassen: Bourgeoisie, Mittlere Klasse und Arbeiter*innenklasse. Anders als etwa Marx versteht Bourdieu diese Klassen als „wahrscheinliche“ Klassen, nicht jedoch als mobilisierte oder im marxischen Sinn kampfbereite Klassen (vgl. Bourdieu 2016).

Soziale Felder sind nach Bourdieu Teilausschnitte der Gesellschaft, deren objektiven Strukturen die Gesellschaft darstellen würden. Es existierten (existierten?) verschiedene, relativ autonome Felder, die jeweils eigenen Logiken folgten. Je nach sozialem Feld seien unterschiedliche Kapitalsorten bestimmend und es existierten feldabhängig eigene Gesetze und Regeln.

Bourdieu schreibt dazu: *„In hochdifferenzierten Gesellschaften besteht der soziale Kosmos aus der Gesamtheit dieser relativ autonomen sozialen Mikrokosmen, dieser Räume der objektiven Relationen, dieser Orte einer jeweils spezifischen Logik und Notwendigkeit, die sich nicht auf die für andere Felder geltenden reduzieren lassen.“* (Bourdieu u. a. 2013:127). Soziale Felder seien demnach Felder der gesellschaftlichen Praxis, das heißt, einer Praxis, welche sich durch die Professionalisierung einer bestimmten Tätigkeit konstituierten (vgl. Moser 2013:43). Unter Professionalisierung²⁷ versteht Bourdieu die Praxis von Akteur*innen, *„die professionell das betreiben, was als konstitutiv für das jeweilige Feld gilt“* (Moser 2013:34–35).

Bourdieu differenziert allgemeine Felder wie das Feld der Politik, der Ökonomie, der Religion oder der Kultur. Diese Felder könnten wiederum spezialisierte Unterfelder aufweisen. Das Feld der Kultur könne sich in die Unterfelder der Musik, der Literatur und der Kunst gliedern. Speziell auf das künstlerische Feld wird nachfolgend genauer eingegangen²⁸.

Ebenso wie im sozialen Raum gibt es für Bourdieu auch in den oben genannten Feldern eine Hierarchie aus Herrschenden und Beherrschten. Die Funktionsweise des Feldes, worum sich die soziale Praxis dreht, worin das Erkenntnisinteresse liegt und wer herrscht bzw. beherrscht wird – also die *Logik* des Feldes – wird durch interne Kämpfe und die Historie des Feldes bestimmt (Moser 2013:34). Der Kampf begriff ist in der bourdieuschen Feldtheorie zentral, er

²⁷ Eine Profession ist für Bourdieu dann ein autonomes Berufsfeld, wenn in seiner Praxis darüber entschieden wird, was anerkannt oder abgelehnt wird; wer über Macht verfügt oder Macht verliert (vgl. Beaufays 2005:53; Moser 2013:34–35).

²⁸ Vgl. Kapitel 3.3.2

schreibt: „*die Struktur des Feldes gibt den Stand der Machtverhältnisse zwischen den am Kampf beteiligten Akteuren oder Institutionen wieder*“ (Bourdieu 2018b:108; vgl. Papilloud 2003:36). Was Kunst ist, bestimmten nicht etwa die Akteur*innen, welche Kunst konsumieren oder Kunst schaffen, sondern jene Akteur*innen, welche um die Definition dessen kämpfen, was legitimerweise²⁹ als Kunst gelten solle. Die Machtkomponente zeige sich sehr deutlich, wenn ein*e neue*r Akteur*in in das Feld eintreten will, denn er*sie müsse die feldindividuellen Regeln und Hierarchien respektieren und sich danach richten. Die herrschende Gruppe von Akteur*innen bildeten eine Orthodoxie, die unterworfenen Akteur*innen bezeichnet Bourdieu als heterodox bzw. häretisch. Diese Akteur*innen befänden sich im permanenten Kampf, welcher die konkrete Dynamik eines Feldes ausmache (vgl. Papilloud 2003:37).

Es gäbe ein objektives Einverständnis der Akteur*innen darüber, worum sie kämpfen müssten – dieses gemeinsame und objektive Einverständnis nennt Bourdieu „*gemeinsame Interessen*“: „*Alle, die sich in einem Feld betätigen, haben bestimmte Grundinteressen gemeinsam, nämlich alles, was die Existenz des Feldes selbst betrifft. Von daher ihre – trotz aller Antagonismen – objektive Übereinkunft.*“ (Bourdieu 2018b:109). Die gemeinsamen Interessen zeigen, dass ein Feld für die jeweiligen sozialen Akteur*innen einen anerkannten und gleichzeitig umkämpften Wert habe. Die Akteur*innen hätten aber auch „*individuelle Interessen*“, diese zeigten sich in sich unterscheidenden Strategien der Akteur*innen beim Feldeintritt und im Kampf. (vgl. Papilloud 2003:39).

Um die Logik eines Feldes zu untersuchen, plädiert Bourdieu dafür, neben empirischen Beobachtungen auch eine historische Analyse vorzunehmen. Dabei müsse man sowohl die Entstehungsgeschichte als auch die „*Spannungen zwischen den für dieses Feld konstitutiven Positionen oder zwischen diesem Feld als Ganzem und anderen Feldern erfassen, vor allem dem Feld der Macht*“ (Bourdieu u. a. 2013:120).

Kastner (2012) weist darauf hin, dass Bourdieus Auseinandersetzungen mit der Kunst im Vergleich zu seinen anderen Themen und Fragestellungen eher wenig Aufmerksamkeit im

²⁹ Mit „legitim“ meint Bourdieu jene Definition von Unterscheid, welche von der großen Mehrheit der Akteur*innen einer sozialen Gruppe bzw. einer Gesellschaft angenommen wird und als sinnhaft verstanden wird (vgl. Papilloud 2003:26).

Fachdiskurs fände. Er vermutet den Grund dafür in der Verkenning der sozialtheoretischen Relevanz von Bourdieus Kunsttheorie (ebd. 2012:24).

Wenn man sich jedoch genauer mit Bourdieus Gesamtwerk anhand einer kunstsoziologischen Sichtweise auseinandersetzt, lassen sich Schlüsse darüber ziehen, auf welche Art und Weise die Ungleichheitsverhältnisse in der Gesamtgesellschaft auf offene und verdeckte Ungleichverhältnisse den Kunstbetrieb strukturieren und prägen (vgl. Danko 2012:44). Als kunstsoziologisch relevante Werke (ebd. 2012:44–59) Bourdieus gelten „Eine illegitime Kunst – die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie“ (vgl. Bourdieu 2014), „Die Liebe zur Kunst: Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher“ (vgl. Bourdieu u. a. 2006), „Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“ (vgl. Bourdieu 2021) und „Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes“ (Bourdieu u. a. 1999).

In letzterem Werk fasst Bourdieu allgemeine Merkmale der Felder kultureller Produktion (vgl. Moser 2013:35) zusammen, indem er die Genese und Struktur des literarischen Feldes Frankreichs im 19. Jahrhundert untersucht. Er kommt dabei auch zu für die vorliegende Forschungsarbeit wichtigen Erkenntnissen über das künstlerische Feld. Nachfolgend wird der Inhalt des ersten Teils des Buches kurz skizziert, um anschließend darauf aufbauend die wichtigsten Erkenntnisse Bourdieus zum künstlerischen Feld vorzustellen.

In seinem Werk „Die Regeln der Kunst“ geht Bourdieu zunächst auf den Schriftsteller Gustave Flaubert und dessen Roman „Die Erziehung des Herzens“ (Datum der Erstveröffentlichung: 1869) ein. Die Interpretation des Romans setzt Bourdieu anhand der Anwendung der Feldtheorie, des Machtbegriffes, der Kapitalien und der Analyse der zeitlichen Entwicklung etc. um. Bourdieu versteht den Hauptcharakter Frederic Moreau als abgewandeltes Spiegelbild des Autors Flaubert selbst. Bourdieu geht dazu über, die Positionierungen der Protagonist*innen im sozialen Raum einzuordnen (vgl. Bourdieu u. a. 1999:25) und erkennt dabei die Parallelen zu Flauberts sozialem Raum in seiner Jugend. Bourdieu vergleicht die Protagonist*innen mit Teilchen im newtonschen Sinne; in dem sozialen Raum wirkten soziale Kräfte – Kräfte der Anziehung und Abstoßung. Er schreibt:

„[Sie] werden, Partikeln in einem Kräftefeld gleich, in diesen Raum geworfen; ihre jeweilige Laufbahn bzw. ihr Werdegang wird dabei bestimmt durch das Verhältnis zwischen den Kräften des Feldes und ihrer je eigenen Trägheit. Diese Trägheit ist doppelt verankert: In ihren aufgrund ihrer Herkunft und ihres Werdegangs je unterschiedlichen Dispositionen, die eine Tendenz zur Beharrung

in einer spezifischen Daseinsweise aufzeichnen, folglich einen wahrscheinlichen Werdegang beinhalten; sowie im ererbten Kapital, das beiträgt zur Definition der durch das Feld angebotenen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten“ (Bourdieu u. a. 1999:29–30).

Nach der Analyse des Romans geht Bourdieu näher auf die historische Entwicklung des literarischen Feldes – speziell auf die Entwicklung der „l’art pour l’art – ab dem 19. Jahrhundert in Frankreich ein und differenziert drei Entwicklungsstufen. In der ersten Stufe, welche Bourdieu „Die Eroberung der Autonomie“ nennt, wirkten unterschiedliche Faktoren zusammen: Das Aufkommen des Bürgertums³⁰, die an Popularität gewinnenden Salons³¹, die Bildungsexpansion und steigende Studierendenzahlen³², wachsender Einfluss der Presse und Kunstkritik, die Herausbildung der Boheme³³ in Abgrenzung einerseits zum einfachen Volk und andererseits ausgerichtet gegen den politischen Realismus/die Bourgeoisie und die neu entstandene Programmatik des Schriftstellers Charles Baudelaire³⁴ als Gesetzgeber.

³⁰ Bourdieu beschreibt das aufkommende Bürgertum als Herrschaft des Geldes. Anders als die gebildete aristokratische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts legten Großkaufleute und Industrielle weniger Wert auf Kunst und Bildung. Die Künstler*innen seien fortan einer „strukturellen Unterordnung“ ausgesetzt. Während es im vergangenen Jahrhundert Beziehungen zu den adeligen Auftragsgeber*innen als offizielle Schützer*innen der Künste gab, seien die „neuen“ Künstler*innen dem Markt und dauerhaften Beziehungen (beruhend auf Lebensstilaffinitäten und ähnlichen Wertesystemen) als zwei Vermittlungsinstanzen ausgesetzt (Bourdieu u. a. 1999:86).

³¹ Bourdieu bezeichnet die Salons als „Mittelinstanzen zwischen den Feldern“; Inhaber*innen politischer Macht wollten ihre Sicht den Künstler*innen aufzwingen, um Einfluss auf deren Legitimationsmacht zu nehmen, während er Künstler*innen als Bittsteller*innen beschreibt, welche Kontrolle über staatlich verteilte materielle und symbolische Gratifikationen erlangen wollten (Bourdieu u. a. 1999:88–89).

³² Während damals Kunstberufe eher der Bourgeoisie und dem Adel vorbehalten waren, versuchten fortan auch „mittellose junge Leute aus den unteren und mittleren Klassen“ mit Kunst Geld zu verdienen (Bourdieu u. a. 1999:92).

³³ Über die Boheme schreibt Bourdieu Folgendes: „*Der Lebensstil der Boheme, der durch Phantasie, Wortwitz, Esprit, Chansons, Trinkgelage und Liebe in ihren vielfältigen Formen gewiss einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung des künstlerischen Lebensstils geleistet hat, richtet sich gleichermaßen gegen das geordnete Dasein der offiziellen Maler und Bildhauer wie gegen die eingefahrenen Muster des bürgerlichen Lebens.*“ (Bourdieu u. a. 1999:96).

³⁴ Charles Baudelaire verkörpert für Bourdieu die „*extremste Position der Avantgarde [...] er erklärt den Bruch mit den Herrschenden stellvertretend für das gesamte kollektive Unternehmen der Boheme zur Grundlage der Existenz des Künstlers als Künstler und begründet damit die "Grundregel des Feldes" - den nomos – als konstitutives Moment der spezifisch literarischen und künstlerischen Ordnung.*“ (Magerski 2011:76; vgl. Bourdieu u. a. 1999:103–14).

Anschließend beschreibt Bourdieu die zu dieser Zeit dominierenden literarischen und künstlerischen Positionen, welche sich im literarisch-künstlerischen Feld herausdifferenzierten. Im Gegensatz zur „bürgerlichen Kunst“ und zur „realistischen bzw. sozial-propagandistischen Kunst“ entwickelte sich die „l’art pour l’art“. Dieser „Kunst um der Kunst willen“ läge zugrunde, dass den Schriftsteller*innen und Künstler*innen der ökonomische Profit egal sei. Bourdieu schreibt dazu:

„Die symbolische Revolution, mit der sich die Künstler von der bürgerlichen Nachfrage lösen, indem sie keinen anderen Herrn und Meister anerkennen wollen als ihre Kunst, bringt den Markt zum Verschwinden. Denn sie können im Kampf um die Kontrolle über den Sinn und die Funktion künstlerischer Tätigkeit über den „Bourgeois“ nicht triumphieren, ohne ihn zugleich als potentiellen Kunden abzuschaffen [...]. Indem sie selbst die Notwendigkeit entwickeln [sic!], die ihre Tugend ausmacht, sind sie stets dem Verdacht ausgesetzt, die Notwendigkeit zur Tugend zu erheben“ (Bourdieu u. a. 1999:134).

Bourdieu beschreibt aber auch die Wichtigkeit von geerbtem ökonomischem Kapital für die Vertreter*innen der „reinen Kunst“, die er als Akteur*innen in einer verkehrten ökonomischen Welt versteht:

„Auf symbolischem Terrain vermag der Künstler nur dann zu gewinnen, wenn er auf wirtschaftlichem Terrain verliert (zumindest kurzfristig), und umgekehrt (zumindest langfristig). Auf dieser paradoxen Ökonomie gewinnen auf nicht minder paradoxe Weise die ererbten wirtschaftlichen Merkmale, insbesondere die Einnahmen aus Kapital und Besitz, Voraussetzung für das Überleben bei fehlendem Markt, nun ihr ganzes Gewicht“ (Bourdieu u. a. 1999:136–37).

Vertreter*innen der „l’art pour l’art“-Strömung glichen sich nach Bourdieu auch in ihrem Werdegang und im sozialen Umfeld, aus dem sie stammten. Das Sujet ordne sich in Werken, welche der „reinen Kunst“ zuordnungsbar sind, der Form unter; die Vertreter*innen dieser Gattung trafen abhängig von ihren persönlichen Dispositionen Wahlentscheidungen über Gattung, Komposition, Stil und Motiv. All diese Faktoren wirkten zusammen und hätten eine relative Autonomie der Kulturproduktion zum Ergebnis.

Nach der Hausbildung der Autonomie der Kulturproduktion geht Bourdieu näher auf die Entstehung der dualistischen Struktur dieser Branche ein. Er sieht hier eine Grundsteinlegung, die zur Etablierung des Glaubens, dass die Kunst eine interessenlose Schöpfung sei, führte. Ab den 1880er Jahren etablierte sich die gegenläufige Doppel-Hierarchie der Gattungen; der

kommerzielle Erfolg stehe im Gegensatz zum Ansehen der jeweiligen Gattung³⁵. Diese umgekehrte Logik zwischen a) ökonomischem Kapital und b) symbolischem Kapital sieht Bourdieu bis hin zur Veröffentlichung seines Werkes, sie gilt für ihn bis in die heutige Zeit. Bourdieu sieht in der Herausbildung der Hierarchie des Ansehens einen Beweis dafür, dass das Feld der Literatur als Markt für symbolische Güter mit seiner eigenen Logik den Stand eines autonomen Feldes erreicht habe. Aufgrund der dualistischen Struktur der Kulturprodukte sei es erstens zur Massenproduktion von bürgerlicher Kunst und zweitens zur Herausbildung „reiner“ Kunst, deren Vertreter*innen wiederum bürgerliche Kunst aufgrund ihrer Abhängigkeit zur ökonomischen Komponente verachteten, gekommen.

Bourdieu beschreibt die Doppelhierarchie von ökonomischem und symbolischem Kapital in kulturellen Feldern als heteronomes und autonomes Prinzip:

„Daher sind die Felder der Kulturproduktion fortwährend Schauplatz einer Auseinandersetzung zwischen zwei Hierarchisierungsprinzipien: Dem heteronomen Prinzip, das diejenigen begünstigt, die das Feld ökonomisch und politisch beherrschen (zum Beispiel die „bürgerliche Kunst“) und dem autonomen Prinzip (zum Beispiel dem l’art pour l’art), das seine radikalsten Verfechter dazu treibt, irdisches Scheitern als Zeichen der Erwähltheit anzusehen und den Erfolg als Mal der Auslieferung an den Zeitgeschmack“ (Bourdieu u. a. 1999:344).

Nachfolgend werden zentrale Erkenntnisse, welche auf Basis dieses Werkes über das künstlerische Feld gezogen werden können, vorgestellt. Bourdieu beschreibt im zweiten Teil des Werkes insbesondere das literarische Feld, er betont jedoch, dass sich seine Schlüsse über das literarische Feld auf alle Subfelder der Kulturproduktion übertragen ließen (Bourdieu u. a. 1999:340).

3.2. Schlüsse über das künstlerische Feld

Bourdieu erklärt das Feld der kulturellen Produktion in Bezugnahme zum Feld der Macht. Für ihn ist das Feld der Macht ein Raum, in dem Akteur*innen oder Institutionen ihre Kräftebeziehungen messen. Ihnen alle läge zugrunde, dass sie dominierende Positionen in den

³⁵ Bourdieu beschreibt die Hierarchien des literarischen Feldes wie folgt: Das Theater bringe den größten kommerziellen Erfolg ein, gefolgt von Romanen und auf Platz drei die Lyrik. Das höchste Ansehen habe dabei aber die Lyrik, dann die Romane und auf dem letzten Platz das Theater (Bourdieu u. a. 1999:188).

unterschiedlichen Feldern (und dabei insbesondere im ökonomischen und kulturellen Feld) einnehmen wollten. Über ihren Erfolg, dominierende Positionen (und damit Definitionsmacht) einzunehmen, würden ihre individuelle Kapitalienausstattung bzw. die Möglichkeit der Mobilisierung eben dieser (vgl. Bourdieu u. a. 1999:341–342) bestimmen. Welche Kapitalienart als Trumpf gelte, sei von der jeweils eigenen Logik des Feldes abhängig. So strukturierten die Akteur*innen das künstlerische Feld und es entstehe eine feldspezifische Machtstruktur. Hier sei jedoch zu betonen, dass für Bourdieu die Akteur*innen zwar Einteilungen vornehmen und das Feld strukturieren würden, sie würden dies jedoch nicht auf der Grundlage einer persönlichen, bewussten Entscheidung tun. Auch die Akteur*innen verkörpern die „*Ein- und Aufteilungen des Feldes, die es zu dem machen, was es ist und die auch die Wahrnehmungsschemata derer prägen, die Teil desselben sind.*“ (Brake, Bremer, und Lange-Vester 2013:246).

Die interne Struktur des künstlerischen Feldes versteht Bourdieu als einen Raum voller objektiver Kräftebeziehungen zwischen Akteur*innen und Institutionen; er definiert es als ein Netz bzw. Konfiguration von objektiven Relationen³⁶ zwischen den Positionen (vgl. Moser 2013:36–37).

Mit der allmählichen Autonomisierung der Kulturproduktion würde sich das künstlerische Feld „*zum spiegelverkehrten Gegenbild der ökonomischen Welt – und damit zu einer wahren Provokation jeder Form von Ökonomismus*“ heraus entwickeln (Bourdieu u. a. 1999:342) und die Logik drehe so das Gesetz des materiellen Profits in sein Gegenteil (Moser 2013:35). Es würden Grenzen zwischen Produktionsweisen, Disziplinen und Gattungen gezogen, dabei käme es auch zu einer Hierarchisierung der Gattungen. Während das *heteronome Prinzip* Akteur*innen, welche ökonomisch und politisch einflussreich sind, bevorzuge, präferiere das *autonome Prinzip* jene Akteur*innen, die sich selbst als von materiellen Interessen autonom beschreiben (vgl. Moser 2013:35). Indem Akteur*innen mit einem hohen Autonomiegrad feldinterne Anerkennung zukäme, würden Akteur*innen mit einem niedrigen Autonomiegrad dem heteronomen Prinzip folgend von der breiten Masse gefeiert werden.

Allen Akteur*innen des künstlerischen Feldes liege zugrunde, dass sie an die *Illusio* des Feldes glaubten; sie würden denken, dass das Spiel im Feld einen Wert habe, für den sich es

³⁶ Mit objektiven Relationen meint Bourdieu soziale Unterschiede und nicht Interaktionen oder Beziehungen zwischen Akteur*innen (vgl. Bourdieu, Wacquant, und Beister 2013:127; Moser 2013:36).

lohne, Einsatz zu bringen. Das Erkennen und Anerkennen der Spielregeln des Kunstfeldes ermögliche erst den Zugang zum *Spiel*³⁷ (Bourdieu u. a. 1999:427). Die Akteur*innen stünden in permanenter Konkurrenz zueinander und kämpften um Machtausübung, um ihre Kunst zu legitimieren (Bourdieu u. a. 1999:270–79) und die „*Anerkennung der eigenen künstlerischen [...] Auffassung*“ durchzusetzen (Moebius und Schroer 2010:201). Mit der Herausbildung der relativ autonomen Felder der Kulturproduktion würde eine einheitliche Definition von der Kunst und des*der Künstlers*in verloren; „*die soziale Praxis des künstlerischen Feldes ist die Suche nach einer Definition von Kunst [...], die nie zu einem Ende kommt*“ verloren gehen (Moser 2013:35).

Bourdieu spricht von einem *Raum des Möglichen* und meint damit eine Art feldspezifischen, juristischen wie kommunikativen Code, der zugleich eine Zensur als auch ein Ausdrucksmittel darstellt:

„*Er [der Raum des Möglichen] funktioniert als ein historisch ausweisbares System von Wahrnehmungs-, Bewertungs- und Ausdrucksschemata, welche die gesellschaftlichen Bedingungen der Möglichkeit – und damit auch die Grenzen – der Produktion und Zirkulation kultureller Hervorbringungen definieren, Schemata, die in Gestalt der konstitutiven Strukturen des Feldes objektiv existieren und zugleich in den mentalen Strukturen der konstitutiven Dispositionen des Habitus körperlich verankert sind*“. (Bourdieu u. a. 1999:427–28).

Die feldspezifische *Logik* sei in den kunstbezogenen Institutionen (Galerien, Museen, off-spaces), in Kosekrationsinstanzen (Akademien, Salons, etc.), in Instanzen der Reproduktion (Kunstschulen, Kunstuniversitäten), in Dingen (Kunstwerken, Publikationen) und in den Körpern (mentale Strukturen und konstitutiven Dispositionen des Habitus) verankert (vgl. Moser 2013:36; Bourdieu u. a. 1999:427–59).

Bourdieu bezeichnet die sich daraus ergebene Übereinstimmung zwischen der institutionalisierten und verdinglichten Struktur und den in den Köpfen wirkenden Trennungsprinzip als *Homologie* (vgl. Bourdieu u. a. 1999:259–70; Moser 2013:36).

³⁷ Bourdieu schreibt zu seiner oft benutzten Metapher des Spiels Folgendes: „*Beim Spiel zeigt sich das Feld (d.h. Spielraum, Spielregeln, Einsätze usw.) eindeutig, wie es ist, nämlich als willkürliche und künstliche soziale Konstruktion, als ein in allem, was seine Selbstständigkeit definiert, also in expliziten und spezifischen Regeln, in strikter Begrenztheit und Außergewöhnlichkeit von Raum und Zeit zum Ausdruck kommendes Artefakt*“ (Bourdieu 2020:123; zitiert nach Moser 2013:38).

Die spezielle Logik des künstlerischen Feldes bestimme interne Grenzziehungen, sie stecke den Raum des Möglichen ab, regele den Zugang zum Feld und grenze das künstlerische Feld nach außen ab.

Wie können nach Bourdieu Akteur*innen das künstlerische Feld betreten; wie wird man Künstler*in? Der Logik des künstlerischen Feldes folgend geschehe auch der Feldzugang über Zuschreibungs- und Anerkennungsprozesse; ähnlich wie Kunstbegriffe bzw. die Definition von Kunst müssten sich auch Akteur*innen in den sozialen Kämpfen und Definitionsprozessen durchsetzen, auch *„Akteure [sic!] [werden] in komplexen sozialen Prozessen erst als solche hervorgebracht“* (Beaufays, Liebig, und Dupuis 2005:75). Und welche Künstler*innen erfahren Anerkennung und Erfolg? Für Bourdieu würden jene künstlerisch tätigen Akteur*innen Anerkennung erfahren, welche über einen feldspezifischen Habitus verfügten bzw. einen solchen ausbildeten. Ein feldspezifischer Habitus *„stimmt mit der objektiven, dinglichen Struktur des künstlerischen Feldes verankerten Logik“* (Moser 2013:37) überein.

Bourdieu weist darauf hin, dass sich insbesondere Akteur*innen mit einer höheren ökonomischen und symbolischen Kapitalausstattung riskanteren Positionen, wie etwa der künstlerischen Tätigkeit, dauerhaft zuwenden könnten und spielt damit auch auf die Auswirkungen sozialer Ungleichheit im künstlerischen Feld an. Er schreibt:

„Zunächst einmal, weil ökonomisches Kapital die Voraussetzungen schafft, sich von ökonomischen Zwängen frei zu fühlen [...]. Und wirklich gehören diejenigen, die sich lange genug in den abenteuerlichsten Positionen halten können, um in den Genuß [sic!] der dort vielleicht einmal fälligen symbolischen Gewinne zu gelangen, im Wesentlichen zu den Wohlhabendsten, denen es auch zum Vorteil gereicht, daß [sic!] ihr Lebensunterhalt sie nicht zu Nebenarbeiten nötigt. [...]Vor allem aber begünstigen die mit gehobener Herkunft verbundenen Lebensbedingungen Dispositionen wie Kühnheit und Gleichgültigkeit gegenüber materiellen Gewinnen wie auch sozialen Orientierungssinn und die Kunst, die Bildung neuer Hierarchien vorauszuahnen, Fähigkeiten, die dazu ermutigen, sich den exponiertesten Avantgardeposten und den riskantesten – der Nachfrage vorausseilende, aber dafür auch oft symbolisch und langfristig [...] einträglichsten Platzierungen – zuzuwenden“ (Bourdieu u. a. 1999:413–14).

Dennoch versteht Bourdieu die soziale Herkunft allein nicht als Ausgangspunkt *„einer linearen Serie mechanischer Determinierungen“* (Bourdieu u. a. 1999:406). Er betont, dass man vor allem die Struktur des Feldes und den Raum der gebotenen Möglichkeiten (welche

wiederum von qualitativen und quantitativen Merkmalen der künstlerischen Konkurrenz abhängen betrachten müsse (ebd.).

Bourdieu sieht im künstlerischen Feld eine „*erstaunlich starke Korrespondenz*“ (Bourdieu u. a. 1999:375) zwischen dem Raum der Positionen und dem Raum der Dispositionen der Akteur*innen. Im Vergleich zu anderen Feldern seien die Grenzen des künstlerischen Feldes jedoch durchlässiger und der Ausgang über Erfolg und Misserfolg ungewisser (Moser 2013:8). Die Berufsmöglichkeiten bezeichnet Bourdieu als äußerst divers. Das künstlerische Feld weise nach Bourdieu ein „*sehr geringes Ausmaß an Kodifizierung*“ auf. Feldinterne Regeln, Grenzziehungen, Legitimitätsprinzipien und die Art der Beschäftigungsverhältnisse befänden sich in einem permanenten Wandel. Das künstlerische Feld sei einer der unsichersten Orte des sozialen Raums, die Positionen darin seien vage und wenig ausgestaltet, es gäbe im Vergleich zu etwa dem universitären Feld weniger Zugangsvoraussetzungen und es weise zugleich „*außerordentlich schwankende Zukunftsaussichten*“ auf. So würden für Bourdieu insbesondere jene Akteur*innen „*absorbiert*“ werden, die sich in ihren Ambitionen, Eigenschaften und Dispositionen stark unterscheiden würden und zugleich aber allesamt mit Selbstsicherheit und/oder anderen Sicherheiten ausgestattet seien. Selbstsicherheit und andere Sicherheiten wie etwa ein hohes symbolisches oder ökonomisches Kapital ermöglichten es ihnen, einen Beruf aufnehmen zu können, „*der keiner ist*“, wie Bourdieu es überspitzt ausdrückt (Bourdieu u. a. 1999:335–359).

Ein vollends objektiver Blick des*der Soziologen*in auf die Wirklichkeit sei nach dieser Logik nicht möglich, denn „*die soziale Welt [kann] immer nur als konstruierte, sozial vermittelte wahrgenommen werden*“ (Engler 2001:82; zitiert nach Moser 2013:42); das Subjektive und damit der individuelle Blick werde in der (eigenen) sozialen Praxis hervorgebracht. Das schließt mit ein, dass sich die Soziologin dieses Forschungsvorhabens zum einen reflektierend mit dem eigenen Standpunkt auseinandersetzen muss. Zum anderen sollen alltägliche und wissenschaftliche Kategorien hinterfragt und rekonstruiert werden (Moser 2013:43).

Bourdieu verfolgt in sämtlichen Ansätzen einen sehr herrschaftskritischen Ansatz. Um den Fokus auf den Untersuchungsgegenstand nicht zu sehr auf Machtverhältnisse und soziale Ungleichheiten zu verengen, wird in dem nachfolgenden Kapitel ein weiterer Ansatz vorgestellt. Howard Beckers „*Art Worlds*“ soll ergänzend zu Bourdieus Theorien über das

künstlerische Feld helfen, einen fruchtbaren theoretischen Rahmen zu setzen. Während Bourdieu aus einer historischen Perspektive heraus das Feld mit Blick auf Machtverhältnisse und soziale Ungleichheiten beleuchtet, widmet sich Becker eher den sozialen Interaktionen und Interdependenzen zwischen den Künstler*innen. Für die vorliegende Forschungsarbeit wird versucht, die beiden theoretischen Ansätze, die sich zwar in manchen Punkten grundsätzlich unterscheiden, aber dennoch voneinander profitieren können, sinnvoll zu verbinden.

3.3. Howard Becker Art Worlds

Im Gegensatz zu Bourdieu vertritt der amerikanische Soziologe und Jazz-Pianist Howard Becker eine interaktionistische Auffassung von Kunst und beschreibt insbesondere die mikrosoziologische Ebene. Becker kritisiert Bourdieus Theorie zum literarischen Feld als zu einseitig, zu deterministisch und allein auf Macht und Ökonomie beschränkt:

„Bourdieu described the social arrangement in which art is made – what he calls a field – as if it were a field of forces in physics rather than a lot of people doing something together [...]. The people who act in a field are not flesh-and-blood-people, with all the complexity that implies, but rather caricatures, in the style of the homo economicus of the economists, endowed with the minimal capacities they have to have to behave as the theory suggests they will. Their relations seem to be exclusively relations of domination, based in competition and conflict“
(Becker 2011:374).

Becker versteht Künstler*innen nicht als einsame Genies³⁸, sondern arbeitet heraus, dass künstlerische Arbeit fast ausschließlich in Zusammenarbeit mit anderen Künstler*innen, Musiker*innen, Ingenieur*innen oder Arbeiter*innen entstehe. Im folgenden Verlauf werden für die vorliegende Forschungsarbeit relevante Ansätze aus „Art Worlds“ vorgestellt, weniger relevante Inhalte werden ausgelassen.

Becker erläutert die *Kooperation* zwischen unterschiedlichen Individuen, die nötig sei, um Kunst zu produzieren, gleich zu Beginn des Buches. In künstlerischer Arbeit seien für ihn immer eine hohe Anzahl an Personen involviert und die große Rolle soziologischer Forschungsarbeiten, die sich mit Kunst auseinandersetzen, ist für ihn das Untersuchen des

³⁸ Hier zeigt sich eine Parallele zu Bourdieu. Bourdieu lehnt ebenfalls die Vorstellung ab, dass künstlerische Arbeit auf einsame, kreative und geniale Schöpfer*innen zurückgehen würde.

komplexen, und manchmal flüchtigen Kooperationsnetzwerkes dieser Personen rund um das Kunstwerk. Dabei sollten die speziellen Charakteristiken der extensiven *Arbeitsteilung* untersucht werden. Er zeigt an dem Beispiel des Abspanns des Films „Hurricane“ (1978) sehr eindrücklich, wie viele Personen allein für die Technik verantwortlich waren. Die Arbeitsteilung und die Schnürung von Arbeitspaketen beschreibt er als Voraussetzung, dass überhaupt Kunst entstehen kann – gleich welcher Sparte. So seien etwa bildende Künstler*innen von Arbeiter*innen abhängig, die ihre Farben, Materialien, Leinstoffe und Pinsel herstellen. In seinem Buch geht er beispielsweise auf Film, Poesie, Literatur, bildende Kunst und Musik ein. Zum Netzwerk rund um entstehende Kunst zählt er etwa unterstützendes Personal (Kaffeekocher*innen, Praktikant*innen oder Editor*innen), das Publikum, Ideengeber*innen, Performer*innen und das konsumierende Publikum (vgl. Becker 2006:1–24). „Art Worlds“ entstehen für ihn dann, wenn die Kooperationen zu Routinen (diese Routinen nennt Becker Konventionen) werden würden und die Akteur*innen ihre Produkte „Kunst“ nennen würden. Er betont, dass *Art Worlds* keine Produkte oder Geniestreichs individueller Akteur*innen seien, vielmehr entstünden sie in Kooperation aller Personen, die nach geltenden Konventionen einer *Art World* handelten (ebd.)

Bestehende *Konventionen* (vgl. Becker 2006:45–66) grenzten für ihn die jeweilige *Art World* ein und seien die Voraussetzung dafür, dass Zusammenarbeit überhaupt erst möglich ist sei, er schreibt dazu:

„Conventions known to all well-socialized members of a society make possible some of the most basic and important forms of cooperation characteristic of an art world. Most important, they allow people who have little or no formal acquaintance with or training the art to participate as audience members – to listen to music, read books, attend films or plays, and get something from them. Knowledge of these conventions defines the outer perimeter of an art world, inducting potential audience members, of whom no special knowledge can be expected. Art forms designed to reach the maximum number of people in a society take most advantage of these resources“ (ebd. 2006:46).

Für Becker kann es eine unendliche Anzahl an *Art Worlds* geben, die er als nicht statisch und ohne definierte, feste Grenzen beschreibt. Sie könnten sich verändern und an Relevanz verlieren bzw. ganz verschwinden. In jeder Kunstwelt seien für Becker andere Strukturen und Merkmale zu finden; lediglich in bestimmten Interaktionsmustern verortet er Beständigkeit. Diese Interaktionsmuster zeigten sich in den *Konventionen*. Als soziologische Aufgabe

verstehen er, zu untersuchen, wann, wo und wie Akteur*innen die Grenzen ziehen, was als charakteristisch für ihre *Art World* verstanden werden wird und was sie von anderen *Art Worlds* unterscheiden soll. Außerdem müsse untersucht werden, warum eine spezielle *Art World* trotz individuellen Unterscheidungen ihrer Akteur*innen letztendlich trotzdem als eine *Art World* verstanden werde. Becker geht auch auf kleinere, eigenständige *Art Worlds* ein, die sich aus neuen innovativen Herangehensweisen eines*einer Akteurs*in ergeben könnten (ebd.2006:155), er schreibt dazu:

„Some of these innovations develop small worlds of their own; some remain dormant and then find acceptance from a larger art world years or generations later; some remain magnificent curiosities of little more than antiquarian interest. These fates reflect both the judgments of artistic quality made by contemporary art worlds and the perhaps chance operations of a variety of other factors“ (ebd. 2006:155–156).

In diesem Zitat spricht Becker schon die Beurteilung künstlerischer Qualität durch die zeitgenössische Kunstwelt und die sich darauf ergebene Relevanz für die jeweilige *Art World* an. Kunstkritik habe eine sehr wichtige Funktion in den jeweiligen Kunstwelten. Sie konstruiere in der Rolle von Ästhet*innen Reputationen der Kunstwelten bzw. Künstler*innen. Allerdings trafen für Becker nicht nur Ästhet*innen geltende Urteile über die Definition von Kunst, sondern auch andere Teilnehmer*innen der Kunstwelten. Ästhet*innen wollten „gute Kunst“ von „schlechter Kunst“ trennen und den Kunstwerken eine Wertigkeit zuweisen. Dazu müssten sie Kenntnisse über Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst haben. Die ästhetischen Urteile und Wertigkeiten spielten eine große Rolle beim Kampf um Ressourcen in den Kunstwelten. So würden beispielsweise nur von Kunstkritiker*innen als „gute Kunst“ deklarierte Werke repräsentativ in Museen ausgestellt werden. Der künstlerische Ruf sei weniger von der Qualität der Kunstwerke abhängig und mehr vom kollektiven Handeln von Fachleuten wie Ästhet*innen und Kunstkritiker*innen (vgl. ebd.2006:131–175).

In Auseinandersetzung mit den Philosophen Arthur Danto und George Dickie diskutiert Becker, was bzw. wer darüber entscheidet, ob Kunst als Kunst angesehen wird. Er geht dabei etwa beispielhaft auf Ready-mades des Künstlers Marcel Duchamp ein und stellt sich die Frage, wie Alltagsgegenstände wie Duchamps Urinal als Kunstwerke in Museen ausgestellt werden können. Er kommt zu folgendem Schluss:

„In that sense, not everything can be made into a work of art just by definition or the creation of consensus, for not everything will pass muster under currently

accepted art world standards. But this does not mean that there is any more to making something art than christening it.. The entire art world's agreeing on standards some works meet to clearly that their classification as art is as self-evident as the way others fail to meet them is also a matter of christening; the consensus arises because reasonable members of the world have no difficulty classifying works under those circumstances" (ebd. 2006:155–156).

Sämtliche Kunstwelten definieren für Becker Grenzen akzeptabler Kunst – akzeptable Werke werden aufgenommen, akzeptable Künstler*innen werden anerkannt und haben Anspruch auf Mitgliedschaft in der Kunstwelt. Künstler*innen, deren Werke jedoch nicht akzeptiert werden, wird die Mitgliedschaft zur jeweiligen *Art World* und die damit einhergehenden Vorteile verwehrt. Becker spricht an, dass Kunstwelten viele Menschen ausschließen würden, deren Arbeit einer als Kunst anerkannten Arbeit sehr ähnlich sei. Um auf diese Differenzen eingehen zu können, definiert Becker unterschiedliche Kunsttypen. Er arbeitet heraus, wie die Verbindungen von Akteur*innen mit anderen Kunstweltmitgliedern Kunst prägen und beeinflussen würden.

Im Folgenden wird auf die von Becker definierten, unterschiedenen Kunstprototypen eingegangen: Die *integrierten Professionellen*³⁹ (vgl. ebd. 2006:228–322) sind Künstler*innen, deren Kunst dem Mehrheitsgeschmack der jeweiligen *Art World* entspricht. Für Becker mache dieser Künstler*innentyp den größten Anteil in Kunstwelten aus. Die integrierten Professionellen wüssten über die Konventionen ihrer Art World Bescheid, sie seien oft technisch und theoretisch gut ausgebildet und verfügten über ein Netzwerk anderer Mitglieder der Kunstwelt und oft über unterstützendes Personal. Wenn kanonische Werke erstellt werden würden, seien dafür meist integrierte Professionelle verantwortlich, weil sie den geltenden Konventionen folgen würden. So wählten beispielsweise Maler*innen – die er zu diesem Kunstprototypen zählt – Materialien, Größe, Formen, Farbe und dargestellte Szenen an Fähigkeiten, Vorkenntnissen und Geschmack der Konsument*innen entsprechend aus.

*Außenseiter*innen*⁴⁰ (vgl. ebd. 2006:233–246) würden sich zwar gut mit den Konventionen ihrer Kunstwelt auskennen, sie würden jedoch bewusst damit brechen, da sie sich nicht den

³⁹ Im englischen Originalwerk bezeichnet Becker sie als *integrated professionals* (ebd. 2006:228-322).

⁴⁰ Im englischen Originalwerk bezeichnet Becker diesen Künstler*innentypus als *mavericks* (ebd. 2006:233-246).

gleichen Zwängen wie die *integrierten Professionellen* aussetzen wollten. So setzten sie ihre Projekte mit einem hohen Innovationsgrad durch und die Teilnehmer*innen der jeweiligen Kunstwelt würden nach Becker dadurch die Zusammenarbeit mit den *Außenseiter*innen* bzw. den Konsum ihrer Werke verweigern. Da laut Beckers Theorie Kunst nur in interaktionistischen Prozessen entstehen könne, rekrutierten die *Außenseiter*innen* helfendes und unterstützendes Personal, welches ebenfalls nicht zu den *integrierten Professionellen* gehöre. Trotz des Misserfolges geben würden *Außenseiter*innen* nicht aufgeben und würden zumindest eine lose Verbindung zu den geltenden Konventionen halten. *Außenseiter*innen* der bildenden *Kunstwelt* eröffneten laut Becker eigene Ausstellungsräume oder entwickelten Werke, die erst gar nicht in Museen ausgestellt werden könnten – beispielsweise Erdarbeiten oder Konzeptkunst. So würden sie die stilistische Diktatur von Kurator*innen oder finanziellen Unterstützer*innen umgehen können.

*Volkstümliche Künstler*innen*⁴¹ (vgl. ebd. 2006:247–258) arbeiteten laut Becker außerhalb professioneller Kunstwelten; oft würden diese Künstler*innen ihre eigenen Werke nicht als Kunst ansehen, während jedoch Personen außerhalb der Produktionsgemeinschaft sehr wohl einen künstlerischen Wert darin sehen würden und Geld dafür bezahlen würden. Als Beispiel nennt Becker das amerikanische Quilting, hier zeige sich die für volkstümliche Kunst typische Raumbezogenheit und Verknüpfung an regionale Traditionen.

Als vierten Typus arbeitet Becker *naive Künstler*innen*⁴² (vgl. ebd. 2006:258–269) heraus. Vertreter*innen dieses Künstler*innentypus seien nicht in Kooperationsnetzwerke eingebunden, von Konventionen losgelöst und verfügten über keine formale künstlerische Ausbildung. Häufig würden sie Materialien aus ihrer Umwelt nutzen und sich nicht darum kümmern, dass sie bei anderen Künstler*innen oftmals den Ruf als Sonderlinge haben.

Becker verfolgt auch bei der Herausarbeitung der vier Kunsttypen eine interaktionale Herangehensweise, wie folgendes Zitat verdeutlicht:

„The difference between the work of integrated professionals, mavericks, folk artists, and naive artists does not lie in it’s surface appearance or sound, but in the relation between that work and work done by others more or less involved in some art world. [...] Art worlds, then, help their participants produce work that

⁴¹ Becker bezeichnet diesen Typus als *Folk Artists* (ebd.2006:24-258).

⁴² Becker nennt diese im englischen Originalwerk *Naive Artists* (ebd.2006:258-269).

will earn the material support and serious response of others, help artists connect work to a tradition in which it makes sense, and provide substantial amounts of time and other resources for artistic activity“ (ebd. 2006:270).

Auch das Kunstpublikum gliedert er in folgende Gruppen, welche in die Kunstwelten sowohl materiellen als auch ästhetischen Einfluss hätten: a) Die gut sozialisierten Mitglieder der Gesellschaft⁴³, b) ernsthaftes Publikum und c) Kunststudierende und Künstler*innen selbst (vgl. Becker 2006:54).

3.4. Schlüsse über Art Worlds

Während Bourdieu sein Hauptaugenmerk auf Machtkämpfe und soziale Ungleichheiten legt, stellt Becker zwischenmenschliche Beziehungen und Kooperation in den Vordergrund seiner Kunsttheorie. Kunst versteht er als Ergebnis kollektiver und interaktiver Arbeitsteilung. Er definiert Künstler*innen als „normale“ Bürger*innen und widerspricht dem Klischee des künstlerischen Genies – einem Klischee, nach dem Künstler*innen aus sich heraus und auf sich allein gestellt geniale Kunstwerke produzieren würden. Beckers Perspektive kann helfen, künstlerische Arbeit zu ent-idealisieren und zu ent-romantisieren.

Becker untersucht Künstler*innen auf einer mikrosoziologischen Ebene. Er verfolgt eine sehr weite Definition von künstlerischer Arbeit; auch amerikanische Hausfrauen, welche mit der Quilting Technik Steppdecken knüpfen, versteht er als Künstlerinnen. Auch der Begriff der Kunstwelt ist sehr weit; Beckers Theorie folgend wäre sogar eine Kunstwelt des Häkelns oder eine Kunstwelt des künstlerischen Vogelpfeifens denkbar.

Becker zeigt auf, dass auch sehr individuell arbeitende Künstler*innen, wie etwa Aquarellmaler*innen, von anderen Personen abhängig sind – denn Pinsel, Farbe und Papier stellen Arbeiter*innen her und zum Verkauf gelangen die Bilder durch Galerist*innen. Für Becker ist die Trennlinie zwischen Künstler*in und Hilfspersonal eine willkürliche, gesellschaftlich konventionelle Separation. Er untersucht die Bedeutung künstlerischer Konventionen auf die Art und Weise der Zusammenarbeit der Teilnehmer*innen der Kunstwelten. Konventionen seien mit materiellen und sozialen Interessen verbunden und

⁴³ Im Originalwerk werden diese als a) *“well-socialized members of society”*, b) *“serious audience members”* und c) *“artists and students”* bezeichnet. (ebd.2006:54).

Künstler*innen, welche bewusst mit geltenden Konventionen brechen, könnten durch den Innovationsgrad ihrer Kunstwerke kulturelle Veränderungen auslösen (vgl. Tanner 2004:93–94). Dennoch seien nach Beckers Verständnis Innovationen nicht zwangsläufig notwendig für einen Wandel; auch reguläre dynamische Vorgänge brächten Veränderung mit sich.

Der amerikanischen Tradition des symbolischen Interaktionismus folgend offenbart sich in Beckers *Art Worlds* ein eher flexibles Verständnis sozialer Struktur. Akteur*innen erschaffen diesem Ansatz folgend in jeder einzelnen Interaktion die soziale Struktur neu, abhängig von der individuellen Wertung, welche sie der jeweiligen Situation zuschreiben. Bezogen auf die Kunstwelt bedeutet dies, dass Kunst erst dann zur Kunst wird, wenn es Menschen gibt, die damit interagieren – hier zeigt sich auch Beckers prozesshaftes Verständnis von Kunstwerken und Kunstwelten.

3.5. Synthese aus beiden Ansätzen

Wie lassen sich die beiden Ansätze Bourdieus und Beckers, die auf den ersten Blick sehr gegensätzlich scheinen, sinnvoll für die vorliegende Forschungsarbeit verbinden? Nachfolgend werden skizzenhaft mögliche Schwachstellen und Anschlusspunkte der beiden Theoretiker diskutiert, um anschließend eine sinnhafte Synthese darzustellen.

Kritiker*innen beanstanden, dass die Kooperationsnetzwerke bei Becker zwar eine große Rolle spielen – eine genauere Ausarbeitung verpasse Becker jedoch. Weiters wird in der Fachliteratur angemerkt, dass Beckers Konstrukt der *Kunstwelt* lediglich als eine Variante von Bourdieus *Feld*, mit dem Hauptaugenmerk auf positive Eigenschaften wie etwa der Kooperationsbereitschaft, verstanden werden könne (vgl. Becker und Pessin 2006). Becker fasst den Unterschied zwischen Feld und Kunstwelt folgendermaßen zusammen:

„The idea of field seems to me much more a metaphor than a simple descriptive term. Bourdieu described the social arrangements in which art is made [...] as if it were a field of forces in physics rather than a lot of people doing something together. [...] The people who act in a field are not flesh and blood people, with all the complexity that implies, but rather caricatures, in the style of the Homo economicus. [...] Their relations seem to be exclusively relations of domination, based in competition and conflict. [...] When I try to imagine such a field [...] I see [...] a big plastic box with all kinds of rays shooting around inside it, like something you would see in a science fiction movie. [...] The idea of world, as I

think of it, is very different. [It] contains people, all sorts of people, who are in the middle of doing something that requires them to pay attention to each other, to consciously take account of the existence of others and to shape what they do in the light of what others do. [...] People do not respond automatically to mysterious external forces surround them. Instead, they develop their lines of activity gradually, seeing how others respond to what they do“ (Becker und Pessin 2006:276–78).

Während Becker die Grenzen seiner Kunstwelten als durchlässiger versteht, sind die Grenzen von Bourdieus Feldern durch die feldinternen Regeln und Praktiken geschlossener. Bourdieu arbeitet in seiner Analyse die Autonomie des künstlerischen Feldes heraus – nach Beckers Verständnis undichter Grenzen der Kunstwelten gibt es keine eigenständige, autonome und vollends geschlossene Kunstwelten. Für Bourdieu gibt es aber epochenabhängig Schwankungen in der Autonomie der Felder und die Autonomie befindet sich in einem ständigen Aushandlungskampf. Hier sei angemerkt, dass Bourdieus Analysen auf das literarische Feld in Frankreich ab Ende des 19. Jahrhunderts basieren. Beckers Herangehensweise hat einen aktuelleren Bezug zur Gegenwart. Dass in der heutigen neoliberalen Zeit das künstlerische Feld in Abhängigkeiten zur Wirtschaft an Autonomie verloren hat, ist – Bourdieus Argumentation folgend – denkbar.

Bourdieu konzentriert sich in seiner Theorie nicht auf den freien Willen seiner Akteur*innen, Becker im Gegenteil vertritt die Einstellung, dass jede*r ja die freie Wahl hätte – oder in seinen Worten: *„You could always do something else. [...] Someone is monopolizing the field you want to work in? Move somewhere else and start your own field“ (ebd. 2006:279-280).*

Bourdies umfangreiches Gesamtwerk bietet umfassende Konzepte, deren Heuristiken helfen können, empirische Arbeiten zu schärfen. Im Gegensatz dazu lehnt Becker modellhafte Strukturen oder Darstellungen, wie Bourdieu sie liefert, ab, denn seiner Meinung nach würden in solchen Modellen den Individuen Entscheidungsfreiheiten abgesprochen werden.

Beide Soziologen vertreten die Ansicht, dass Künstler*innen nie als einsame, schöpferische Genies kreativ arbeiten, vielmehr müsse ihre Eingebundenheit in die Gesellschaft mitgedacht werden. Während Bourdieu die Aushandlungsprozesse innerhalb des Feldes als Kampf beschreibt, geht Becker nicht genauer auf Konflikte ein – er wird sogar manchmal ironisch als Soziologe, welcher Konflikte vergessen hätte, bezeichnet (Becker und Pessin 2006:283). Dennoch findet sich hier eine Parallele der beiden Werke: Becker gliedert das Kunstpublikum hierarchisch, abhängig von Erfahrung und Einblick in die Kunstwelten. Meinungen einiger

Individuen sind damit gewichtiger und einflussreicher als andere. Bourdieu formuliert die Hierarchisierung schärfer und versteht Kunst als Distinktionsmittel, der Umgang mit Kunst spiegelt für ihn Machtverhältnisse wider. Becker schließt bei der Hierarchisierung des Kunstpublikums auch die finanziellen und ästhetischen Hintergründe mit ein, Bourdieu bezeichnet dies als ökonomische und kulturelle Ausstattung der Akteur*innen, welche über ihre Einflussnahme bestimmt.

Bourdieu betont die Wichtigkeit einer historischen Perspektive, er untersucht Machtverhältnisse und soziale Ungleichheiten. Er ordnet das künstlerische Feld in seine Konzeption des sozialen Raumes ein und versteht künstlerische Produktion als einen Kampf um gültige Bewertungsnormen, der wiederum eine Reproduktion sozialer Herrschaftsverhältnisse und damit auch eine Fortsetzung sozialer Ungleichheit zur Folge hat. Bourdieu beschreibt, wie die Struktur des künstlerischen Feldes (eingeschränkte Produktion zum einen und Massenproduktion zum anderen) und die damit einhergehenden unterschiedlichen strukturierenden und feldinternen Prinzipien Handlungszwänge für Künstler*innen bedeuten. Für die vorliegende Forschungsarbeit können die vorgestellten Schlüsse Bourdieus über das künstlerische Feld helfen, „*die Bedeutung und Konstrukte zu verstehen, mit denen die Akteur*innen ihr Handeln interpretieren*“ (Engler 2001:121; vgl. Moser 2013:43) und die spezifische Logik dieses Feldes aufzudecken. Dabei wird der Fokus weder auf den subjektiven Sinn der Handlungen noch auf die individuellen Eigenschaften der Akteur*innen allein gelegt (Bourdieu und Accardo 2008:95; vgl. Moser 2013:42); vielmehr soll anhand der bourdieuschen Heuristik die in „*Gegenständen, Handlungen und Äußerungen von Akteur*innen erfassbare und erfahrbare Welt*“ aufgedeckt werden (Engler 2001:119; zitiert nach Moser 2013:42). Da in dem vorliegenden Forschungsvorhaben insbesondere Herausforderungen künstlerischer Erwerbsarbeit untersucht werden, fungieren Bourdieus Heuristiken als theoretisches Fundament rahmensetzend.

Beckers Werk *Art Worlds* kann helfen, den bourdieuschen Blickwinkel, welcher Macht, ökonomische Ungleichheiten und Kämpfe in den Vordergrund stellt, zu weiten. Becker legt den Fokus auf die vielfältigen Kooperationsnetzwerke, in welche Künstler*innen immer eingebunden sind und die für ihn die Voraussetzung für künstlerisches Arbeiten sind. Konventionelle Standards strukturieren die Zusammenarbeit. Beckers Perspektive konzentriert sich auf soziale Interaktionen und Interdependenzen unter den Künstler*innen.

Demnach müssen die Interaktionen der Künstler*innen und ihre kollektiv geteilten Bedeutungen und Konventionen empirisch untersucht werden, um Verständnis über die jeweilige Kunstwelt zu erlangen. *Art Worlds* als zweite theoretische Rahmensetzung hilft, die Entscheidungsfreiheit der Künstler*innen und die Interaktionen unter den Akteur*innen (insbesondere im Bezug zu möglichen Bewältigungsstrategien und dem Verständnis eines aktiven Handelns der Individuen während der Covid-19-Pandemie) in der empirischen Untersuchung nicht ausgeklammert zu lassen.

4. Methoden und methodische Vorgehensweise

Um herauszufinden, mit welchen Herausforderungen sich bildende Künstler*innen konfrontiert sehen, welche Bewältigungsstrategien sie entwickeln und wie die Covid-19-Pandemie sich auf die Arbeits- und Lebensrealitäten dieser Berufsgruppe auswirken, wurde eine qualitative Herangehensweise gewählt. Nach einer umfassenden Literaturanalyse wurde der Feldeinstieg vorbereitet. Die Kontaktaufnahme fand auf unterschiedlichen Wegen statt, etwa durch aktives Anschreiben im Internet, auf persönliche Empfehlungen hin oder durch direktes Ansprechen in offenen Ateliers. Insgesamt wurden 12 Interviews mit bildenden Künstler*innen geführt, wovon zehn Interviews in die Auswertung miteinbezogen wurden. Das erhobene Audiomaterial umfasst 13,5 Stunden. Die Interviews wurden meist in Präsenz, etwa in Ateliers, Kaffees oder in Kunstuniversitäten, durchgeführt, in wenigen Ausnahmen auch online via Zoom. Als Erhebungsmethode wurde das problemzentrierte Interview nach Witzel (1982, 2000) gewählt. Das Audiomaterial wurde nach Dresing und Pehl (2018) transkribiert und mithilfe der Software MAXQDA strukturiert und ausgewertet. Die Methoden wurden abgestimmt auf das erhobene Material ausgewählt. Um herauszuarbeiten, welche Herausforderungen die Befragten erleben und welche Bewältigungsstrategien entwickelt werden, wurde die „framework method“ (Ritchie und Spencer 2014) benutzt. Am Material zeigte sich, dass die Befragten subjektive Rechtfertigungsmuster entwickeln, um die Berufswahl und Lebensgestaltung vor sich selbst und anderen zu argumentieren. Anhand der Methode der empirisch begründeten Typenbildung (Kelle und Kluge 2010) wurden vier Idealtypen von Rechtfertigungsmustern herausgearbeitet. Forschungsmethodische Überlegungen und die genaue methodische Herangehensweise werden im Folgenden genauer vorgestellt.

4.1. Forschungsfeld Wien

Hinweise darauf, dass Kunstschaffen und Urbanität eng zusammenhängen, lassen sich in vielen Studien wiederfinden (vgl. Florida 2004; Dürkop-Henseling 2017; Schelepa u. a. 2008, 2008; Scherzinger 2017; Wetzel u. a. 2018b). In der von Wetzel u.a. durchgeführten Studie geben etwa 71,4% der befragten bildenden Künstler*innen an, dass sie in einer Großstadt leben würden (Wetzel u. a. 2018b:139).

Als grundlegendes Forschungsfeld wird demnach die Stadt Wien gewählt. Alle in der vorliegenden Forschung befragten Interviewpartner*innen haben ihren Hauptwohnsitz in der österreichischen Hauptstadt. Der Kulturhauptstadt Wien wird national und international eine hohe kulturelle und kunsthistorische Bedeutung zugewiesen. Es gibt zahlreiche Kunstuniversitäten, Museen, Ateliers, Werkstätten, off-spaces, Kunstvereine und Stiftungen. Die Stadt Wien schreibt laufend Kulturförderungen und Stipendien für bildende Künstler*innen aus und stellt Immobilien – etwa im Rahmen von Zwischennutzungen – für günstige Ateliers zur Verfügung. Die meisten Kunst- und Kulturschaffenden in Österreich verorteten ihren Lebens- und Arbeitsmittelpunkt in Wien (Wetzel u. a. 2018b:31).

Weiters ist davon auszugehen, dass sich die Arbeits- und Lebensbedingungen von Künstler*innen mit Lebensmittelpunkt in Wien im Vergleich zu Künstler*innen mit einem ländlichen Lebensmittelpunkt unterscheiden könnten. Auch Künstler*innen aus anderen Großstädten werden in diese Studie explizit nicht miteinbezogen. Vielmehr soll anhand des Fokus erforscht werden, welche lokalen Besonderheiten Wien auf die Arbeits- und Lebensbedingungen von bildenden Künstler*innen mit sich bringt.

4.2. Sample

In der vorliegenden Forschungsarbeit wurde das „*selektive Sampling*“ (Kelle und Kluge 2010:51) als Herangehensweise zur Fallauswahl gewählt. Die Sample-Kriterien wurden nach der Literaturanalyse und vor dem Eintauchen in das Feld festgelegt, um das Forschungsvorhaben in der vorgegebenen Zeit umsetzen zu können. Es wurde versucht, Häufigkeiten von soziodemografischen Merkmalen von Künstler*innen in Wien (vgl. Wetzel u.a. 2018b) – wie etwa Alter, vertretene Kunstsparten, formelle Bildungsgrade, Geschlechterzugehörigkeiten, Familienstand etc. – in der Sampleauswahl zu berücksichtigen; denn es kann davon ausgegangen werden, dass die soziodemografischen Zugehörigkeiten mit spezifischen Ressourcen und soziokulturell akzeptierten Handlungszielen, Chancen und Risiken verknüpft sind (vgl. Kelle und Kluge 2010:50–51). Weiters wurde vorab die Zahl von interviewten Personen auf 10-12 festgesetzt. Die Wahl weiterer Interviewpartner*innen wurde mit dem schon vorhandenen Sample abgeglichen, es wurden Personen mit Lebensläufen und Hintergründen gesucht, die teils konträr zu den schon im Sample miteingeschlossenen Personen waren.

In der qualitativen Forschung ist es von großer Wichtigkeit, die Heterogenität im Untersuchungsfeld zumindest annäherungsweise darzustellen (vgl. Kelle und Kluge 2010:52). Auch wenn der Mythos oft von einem männlichen Künstler ausgeht (vgl. Dürkop-Henseling 2017:76), sind insbesondere in der Bildenden Kunst häufig Frauen* tätig. In der von Wetzel u.a. in Österreich durchgeführten Studie definieren sich etwa 58% als weiblich, 41% als männlich und 2% als inter bzw. divers (ebd. 2018: 28)⁴⁴.

Nachfolgend werden die Sample-Kriterien für die ausgewählten Interviewpartner*innen vorgestellt. Eine einheitliche und allgemein gültige Definition von bildenden Künstler*innen gestaltet sich als herausfordernd, da allein objektive Kriterien wie Ausbildungen, Mitgliedschaften und Beschäftigungsmerkmale für eine Klassifikation nicht ausreichen können. Aus diesem Grund wurden auch Kriterien, welche auf die Selbstdefinition der Befragten abzielen mitaufgenommen (vgl. Wetzel u. a. 2018b:4). Die Definitionen von Schelepa u.a. (2008) und Wetzel u. a. (2018) wurden teilweise übernommen, adaptiert und ergänzt. In der vorliegenden Studie werden jene Personen miteinbezogen, die neben der aktiven bildenden künstlerischen Tätigkeit zusätzlich zumindest eines der nachfolgend dargestellten Kriterien aufweisen.

Aktive künstlerische Tätigkeit: Die Befragten arbeiten zum Zeitpunkt der Befragung aktiv (auch) im bildenden künstlerischen Bereich; der Zeitraum der Tätigkeit ist jedoch egal. Demnach werden sowohl jüngere auch ältere Künstler*innen; Einsteiger*innen und bereits langjährige Erfahrene miteinbezogen.

Erfüllung der vorgenommenen Definition: Die schon eingangs vorgestellte Definition von Bildender Kunst gilt auch für die Auswahl möglicher Interviewpartner*innen. Als bildende Künstler*innen werden in dieser Studie demnach jene Personen verstanden, welche bildnerisch gestaltende künstlerische Ausdrucksformen wie Malerei, Grafik, Bildhauerei, Aktions- und Medienkünste bzw. Materialien wie Licht, Textil, Keramik, Stahl, Stein, Digitalität etc. nutzen, um neuartige ästhetische Synthesen schaffen, die den Rezipient*innen subjektives Kunsterleben ermöglichen (vgl. Thurn 1973:23; Dürkop-Henseling 2017:19). Architekt*innen, Fotograf*innen und Kunsthandwerker*innen werden dann als bildende

⁴⁴ Auf die Lücke des Samples wird im Kapitel 4.3 genauer eingegangen.

Künstler*innen inkludiert, wenn ihre Werke über den tatsächlichen Gebrauchswert hinaus eine künstlerische Bedeutung aufweisen (vgl. Klimt 2007:7).

Lebens- bzw. Arbeitsmittelpunkt in Wien: Die Befragten verorten ihren hauptsächlichen Lebens- und Arbeitsmittelpunkt in Wien. Da Künstler*innen oft eine hohe Mobilität aufweisen (vgl. Glauser 2009) und kurz- oder längerfristige Auslandsaufenthalte auch eine Änderung des offiziellen Hauptwohnsitzes mit sich bringen können, ist für die vorliegende Arbeit insbesondere die subjektive Verortung des Lebens- und Arbeitsmittelpunktes der Befragten relevant.

Mitgliedschaft in einer Interessensvertretung/Kunstverein: Es gibt unterschiedliche Interessensvertretungen und Kunstvereine. Für in Österreich arbeitende bildende Künstler*innen ist etwa der Verein „Interessengemeinschaft Bildende Kunst“ mit circa 1000 Mitgliedern eine zentrale Anlaufstelle. In der von Wetzel u.a. (2018) durchgeführten Studie gaben etwa 86 % der bildenden Künstler*innen an, einer Interessens- und Berufsvertretung bzw. einem Kunstverein anzugehören; während etwa 31% einem Künstler*innen-Kollektiv zugehörig waren (ebd. 2018:178).

Veröffentlichung von >1 künstlerischen Arbeit in Form von einer Ausstellung, Publikation, Produktion etc. in den letzten 3 Jahren: Dieses Kriterium schließt Personen aus, die ihre Kunst niemandem bzw. nur einem sehr kleinen, privaten Personenkreis zeigen. Der Zeitraum wurde auf 3 Jahre gesetzt, um auch das Jahr 2019, eine Zeit ohne pandemiebedingte Einschränkungen im österreichischen Kunst- und Kulturbetrieb, miteinzubeziehen.

Unterstützung durch den Künstler-Sozialversicherungsfonds oder durch eine sonstige kunst- und kulturspezifische Förderung: Die in Österreich vergebenen Kunst- und Kulturförderungen haben unterschiedliche und teilweise sehr ausführliche Kriterienkataloge, welche Antragsteller*innen erfüllen müssen (vgl. Stadt Wien 2022, ksvf 2022). Vor allem während der Covid-19-Pandemie und den damit einhergehenden Einnahmeausfällen durch behördlich angeordnete Maßnahmen waren diese Förderungen wichtige Sicherungsnetze für oft selbstständig tätige Künstler*innen. In der Studie von Wetzel u.a. (2018) zeigt sich, dass im Vergleich zu Vertreter*innen anderer Kunstsparten insbesondere bildende Künstler*innen sehr häufig um Förderungen ansuchten (ebd. 2018b:104–5).

Abschluss einer künstlerischen Ausbildung bzw. derzeitiger Besuch einer Kunstuniversität/Kunstschule: Im Bereich der Bildenden Kunst gibt es zahlreiche formale

Bildungsabschlüsse, insbesondere den Kunstuniversitäten kommt hierbei eine größere Rolle zu. Allerdings sind formale Bildungsabschlüsse selten Voraussetzungen für künstlerische Arbeit. Von den in der Studie von Wetzel u.a. (2018) befragten Bildenden Künstler*innen gaben 89% an, über eine spezifische Ausbildung in eben diesem Bereich zu verfügen. In der Sparte Bildende Kunst liegt der Durchschnitt von Personen mit einem akademischen Hintergrund (64%) höher als in der Gesamtbevölkerung (17% im Jahr 2018) (ebd. 2018b:33).

Einkommen (auch) aus einer künstlerischen Tätigkeit: Bildende Künstler*innen sind oft in komplexen, variablen Beschäftigungssituationen und bewegen sich zwischen haupt-, und nebenberuflichen, unselbstständigen und selbstständigen Beschäftigungsdimensionen (ebd. 2018:181).

4.3. Feldzugang und Durchführung der Interviews

Da der Weg der Gewinnung von Interviewpartner*innen Einfluss auf deren Auswahl und damit auch auf den Ergebniserfolg der Forschung hat (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014:59), soll anschließend kurz der gewählte Feldzugang genauer vorgestellt werden.

Das Schneeballsystem ist die erste Strategie, die zur Gewinnung von Interviewpartner*innen genutzt wurde. Diese Strategie basiert auf dem Prinzip, dass geeignete Interviewpartner*innen weitere geeignete Interviewpartner*innen vorschlagen können (ebd. 2014:59). Als zweite Strategie wurden mögliche Interviewpartner*innen gezielt in sozialen Medien gesucht und angeschrieben; dabei wurde darauf geachtet, dass die im vorherigen Kapitel dargestellten Kriterien – sofern durch den Online-Auftritt feststellbar – von dem*der Künstler*in eingehalten wurden. Als dritte Strategie wurde das persönliche Ansprechen in einem offenen off-space Bereich genutzt, in dem viele bildende Künstler*innen ihr Atelier haben. Die Interviews fanden an öffentlichen Plätzen, in Cafés, in den Ateliers der Künstler*innen und in zwei Fällen in Videokonferenzen statt.

Die Interviews wurden, nach Einverständniserklärung der Interviewpartner*innen, mit einem Diktiergerät aufgezeichnet und anschließend nach Kuckartz (2008) transkribiert. Dieses semantisch-inhaltliche Transkriptionssystem beinhaltet „bewusst einfache und schnell erlernbare Transkriptionsregeln, die die Sprache deutlich „glätten“ und den Fokus auf den

(semantischen) Inhalt des Redebeitrages setzen“ (Kuckartz 2007:27, vgl. Dresing und Pehl 2018:20).

Ergänzend dazu wurden unmittelbar nach dem Interview Postskripte erstellt. Diese sprachlichen Aufnahmen der Interviewerin enthalten kurze Skizzen zu den Gesprächsinhalten, Anmerkungen über situative und nonverbale Aspekte sowie spontane thematische Auffälligkeiten und Interpretationsideen und konnten bei der Auswertung gewinnbringend ergänzend verwendet werden. Die sensiblen Daten der Interviews wurden auf einem lokalen Datenträger gespeichert, die Audiodateien wurden nach der Transkription gelöscht und die gespeicherten Transkripte anonymisiert bzw. stellenweise geschwärzt, um die Anonymität der befragten Personen zu schützen. Es wurde mit der Software MAXQDA gearbeitet.

Insgesamt wurden 12 Interviews geführt. Zehn Interviews wurden in die Auswertung mit eingeschlossen. Zwei Interviews wurden ausgeschlossen; eine Befragte beschrieb ihre künstlerische Tätigkeit als ruhend und die zweite Befragte war eine Bekannte von mir, dieses Interview wurde als Probeinterview durchgeführt, um den Leitfaden zu testen. Es wurden sechs Personen mit weiblicher und vier Personen mit männlicher Geschlechtszugehörigkeit analysiert. Das Audiomaterial umfasste 13.5 Stunden; ein Interview dauerte durchschnittlich circa eineinhalb Stunden. Sechs Personen sind österreichische Staatsbürger*innen und vier Personen sind nicht österreichische Staatsbürger*innen. Die jüngste befragte Person ist 22 Jahre alt, die älteste befragte Person ist 70 Jahre alt.

An dieser Stelle sei auch auf die Lücke des Samples hingewiesen: Zwar entspricht das Geschlechterverhältnis der interviewten Personen in etwa dem Geschlechterverhältnis des bildnerischen Kunstfeldes in Österreich (vgl. Wetzel u.a. 2018:b), allerdings konnte keine nicht-binäre Person für ein Interview gewonnen werden. Viele Künstler*innen in Wien haben nicht-österreichische Staatsbürgerschaften und eine nicht-deutsche Muttersprache, allerdings konnten die Interviews aus Auswertungsgründen ausschließlich auf Deutsch geführt werden. Auch dies schließt eine große Gruppe von Menschen aus der Sampleauswahl aus. Aus Gründen der Zeitressourcen wurden für die vorliegende Forschungsarbeit 12 Personen befragt. Mit der Anzahl der Interviewpartner*innen ist es kaum möglich, die Heterogenität des künstlerischen Feldes umfassend darzustellen

4.4. Forschungsethische Überlegungen

Unter dem Begriff Forschungsethik werden in der Sozialforschung jene Fragen verhandelt, die vor allem die Beziehung zwischen Forschenden und Interviewten betreffen (Flick, Kardorff und Steinke 2019:589). Dabei gilt es kritisch zu reflektieren, welche ethische Grundsätze für das Forschungsvorhaben relevant sind und wie diese umgesetzt werden können. Dabei müssen etwa *„rechtliche Fragen des Datenschutzes, philosophische Fragen einer angewandten, handlungsorientierten Ethik, politische und theoretische Fragen der Positionierung von Forschenden und Wissenschaft in der Gesellschaft und methodische und methodologische Fragen einschließlich der (Selbst-)Reflexivität“* reflektiert werden (Unger, Narimani, und M’Bayo 2014:2).

Nachfolgend soll aufgezeigt werden, welche ethischen Grundsätze für das vorliegende Forschungsvorhaben relevant sind und wie diese in der Forschungspraxis realisiert werden konnten. Dabei erfolgt eine Orientierung am Ethik-Kodex der Deutschen Gesellschaft für Soziologie und des Berufsverbandes Deutscher Soziologinnen und Soziologen (DGS und BDS 2017).

Ich habe einige Bezugspunkte zum künstlerischen Feld durch persönliche Kontakte zu Künstler*innen. In gewisser Weise wurde schon die Themenfindung durch meinen persönlichen Hintergrund beeinflusst. Das Probeinterview wurde mit einer mir bekannten Künstlerin durchgeführt, um den Leitfaden ausreichend zu testen und ihn anschließend antizipieren zu können. Aber aus forschungsethischen Gründen wurden die Daten, welche durch das Interview mit der befreundeten Künstlerin erhoben wurden, explizit nicht miteinbezogen. Diese Künstlerin verhalf als „gatekeeperin“ des Kunstfeldes zu mehreren Interviewpartner*innen. Der Kontakt erfolgte jedoch nicht durch die Künstlerin, sondern auf offiziellem Weg (etwa durch Kontaktaufnahme auf den Künstler*innen-Homepages oder via Geschäfts-E-Mail-Adressen) durch mich. Etwa zwei Drittel aller kontaktierten Künstler*innen antworteten und zeigten sich durchaus interessiert. Etwa die Hälfte der Künstler*innen, die durchaus Interesse an Interviews gehabt hätten, mussten aus zeitlichen Gründen dann doch absagen. Ich wurde oft persönlich in Ateliers bzw. in die Universitäts-Ateliers oder Ausstellungen eingeladen, nur in Ausnahmefällen fanden die Interviews via Telefon bzw. zoom statt. Insgesamt entstand der Eindruck, dass die angefragten Künstler*innen durchaus Interesse an dem Forschungsprojekt und einer Mitarbeit durch Interviewteilnahme zeigten.

Ich stellte mich als Soziologin vor, welche sich für die Lebens- und Arbeitsrealitäten von Bildenden Künstler*innen in Wien interessiert. Dadurch wurden die Absichten klar kommuniziert und eine gewisse Professionalität festgelegt. Aber auch in der Phase der Datenerhebung kann man der eigenen Subjektivität nicht entgehen; da ich selbst sämtliche Interviews durchführte und als (sichtbare) Gesprächspartnerin sowohl durch meine bloße Präsenz, aber auch in den oft spontan entstandenen Nachfragephasen im Interview meine Subjektivität mit in das Interview hinein trug. Gleichzeitig reflektierte ich meine eigene Sozialisationsgeschichte und Positionierung innerhalb der Gesellschaft und die Grenzen meiner eigenen Erlebniswelt.

Es ergaben sich Interviewsituationen – etwa während des Gespräches mit einem Künstler, Diskriminierung erfahren musste oder im Gespräch mit einem psychisch erkrankten Künstler – war besondere Sensibilität gefragt. Ich bot in diesen Situationen an, die Aufnahme zu unterbrechen und eine kurze Pause abzuhalten. In sensiblen Interviewsituationen versuchte ich weniger Nachfragen zu stellen, sondern die Betroffenen selbst erzählen zu lassen. Ich trat in den Interviews als „Person von außerhalb des Kunstfeldes“ auf; so sollten die Befragten ermutigt werden, auch unangenehme Themen in einem geschützten Raum anzusprechen. Dennoch kann sozial erwünschtes Antwortverhalten nicht vollends umgangen werden. Es wurde versucht, dem durch geschickte, sorgfältig vorbereitete Fragestellungen entgegenzuwirken.

Die interviewten Personen wurden darüber aufgeklärt, das Interview jederzeit abbrechen zu dürfen und bestimmte Fragen nicht beantworten zu müssen. Weiters wurde darauf hingewiesen, dass ich mich an die Schweigepflicht halte und die Interviews auf Freiwilligkeit beruhen. Die Anonymität wurde ihnen zu gesichert und sie wurden darüber aufgeklärt, was mit den Daten passiert. Aus Anonymitätsgründen befinden sich die Transkripte nicht im Anhang. Dem liegt die Überlegung zu Grunde, dass die Wiener Kunstszene vergleichsweise klein ist und sich viele Künstler*innen persönlich kennen. Selbst bei einer Anonymisierung bzw. Pseudonymisierung könnten Befragte erkannt werden. Die Audiofiles wurden nach dem Transkribieren gelöscht und die Transkripte auf einem lokalen Datenspeicher abgespeichert. Trotz Pseudonymisierung wird auf eine zu genaue Darstellung der Lebenssituationen der Befragten verzichtet, um ihre Anonymität zu jedem Zeitpunkt des Forschungsvorhabens zu schützen.

4.5. Erhebungsmethode: „Das Problemzentrierte Interview“ nach Witzel

Die zentralen Fragestellungen der vorliegenden Forschungsarbeit lassen sich anhand eines qualitativen Ansatzes untersuchen, denn qualitative Forschung rekonstruiert Sinn oder subjektive Sichtweisen und zielt auf das Verstehen ab (vgl. Helfferich 2011:21).

Es kann davon ausgegangen werden, dass bildende Künstler*innen die zu untersuchenden Forschungsschwerpunkte, nämlich a) mit welchen Herausforderungen sich bildende Künstler*innen in Wien konfrontiert sehen, wenn sie Kunst als Erwerbsarbeit wählen, b) welche Bewältigungsstrategien sie als Antwort auf diese Herausforderungen entwickeln und c) wie die Auswirkungen der Covid-19-Pandemie die Arbeits- und Lebensrealitäten diese Berufsgruppe beeinflussen, als Expert*innen ihres eigenen Lebens am besten selbst beantworten können.

Gleichzeitig finden sich, wie in den vorherigen Kapiteln ausführlich dargestellt, in der Fachliteratur zahlreiche Theorien und empirische Untersuchungen, welche den Forschungsgegenstand ausgiebig aus unterschiedlichsten Perspektiven beleuchten.

Demnach kann die vorliegende Studie nicht einen rein explorativen Charakter aufweisen, denn es existiert zum Zeitpunkt der Interviewführung bereits Vorwissen über den Untersuchungsgegenstand. Dieses bereits vorhandene Wissen gilt es zu überprüfen und zu vertiefen, um die Forschungsfragen hinreichend beantworten zu können. Die Konzeptgenerierung durch die Interviewpartner*innen steht zwar im Vordergrund, dennoch profitiert das Forschungsvorhaben auch von den wissenschaftlichen Konzepten, die in den Kapitel 2. und 3. skizziert wurden. Die wissenschaftlichen Konzepte können helfen, den Interviewleitfaden zu modifizieren.

Um die Forschungsschwerpunkte hinreichend untersuchen zu können, braucht es eine Methode, welche eine Schnittstelle zwischen induktivem und deduktivem Vorgehen darstellt. Dafür wird als Herangehensweise das problemzentrierte Interview nach Witzel (1982, 2000) gewählt.

Das problemzentrierte Interview nach Witzel ist ein

„theoriegenerierendes Verfahren, das den vermeintlichen Gegensatz zwischen Theoriegeleitetheit [sic!] und Offenheit dadurch aufzuheben versucht, dass der Anwender seinen Erkenntnisgewinn als induktiv-deduktives Wechselspiel

organisiert. Entsprechende Kommunikationsstrategien zielen zum einen auf die Darstellung der subjektiven Problemsicht. Zum anderen werden die angeregten Narrationen durch Dialoge ergänzt, die Resultat ideenreicher und leitfadengestützter Nachfragen sind. Theoretisches Wissen entsteht im Auswertungsprozess durch Nutzen elastischer Konzepte, die in der empirischen Analyse fortentwickelt und mit empirisch begründeten Hypothesen am Datenmaterial erhärtet werden“ (Witzel 2000:1).

Witzel (2000) arbeitet folgende drei zentrale Grundprinzipien heraus, die im Folgenden genauer vorgestellt werden.

Die *Problemzentrierung* kennzeichne nach Witzel (2000) die Orientierung an einer gesellschaftlich relevanten Fragestellung und ordnet den Erkenntnisprozess. Das Forschungsinteresse solle nach Witzel „objektiv“ vorhandene Problembereiche abdecken, die wahrscheinlich für die Interviewpartner*innen bedeutsam seien (vgl. Kurz u. a. 2009:466)

Demnach sind wesentliche objektive Aspekte bereits vor der Interviewdurchführung zu erarbeiten, wie es in der vorliegenden Forschungsarbeit mit der Herausarbeitung der Forschungsschwerpunkte geschehen ist.

Mit *Gegenstandsorientierung* zielt Witzel auf den Anspruch ab, dass die konkrete Ausgestaltung des Verfahrens stets an den jeweiligen Forschungsgegenstand angepasst werden muss. Eine Methodenkombination ist für Witzel möglich. Neben der Methodenkombination meint die Gegenstandsorientierung aber auch eine bestimmte Flexibilität was die befragte zentrierte Kommunikationssituation und Interviewführung angeht (ebd.).

Mit *Prozessorientierung* meint Witzel (1982) „*die flexible Analyse des wissenschaftlichen Problemfelds, eine schrittweise Gewinnung und Prüfung von Daten, wobei Zusammenhang und Beschaffenheit der einzelnen Elemente sich erst langsam in ständigem reflexiven Bezug auf die dabei verwandten Methoden herauschälen“* (Witzel 1982 zitiert nach Kurz u. a. 2009:466). Durch eine sensible und akzeptierende Kommunikationsatmosphäre könnten sich im Laufe des Gesprächs durch Selbstreflexion der Gesprächspartner*innen neue Aspekte zum gleichen Thema, Korrekturen an vorangegangenen „*Aussagen, Redundanzen und Widersprüchlichkeiten*“ (Witzel 2000:Absatz 4) ergeben, welche sich positiv auf die Auswertung auswirken könnten.

Ein vorabgefertigter Leitfaden solle nach Witzel (2000) unterstützend als eine Art Hintergrundfolie benutzt werden, um zu kontrollieren, inwiefern die einzelnen Elemente im Interview behandelt werden und um eine Vergleichbarkeit zwischen den Interviews gewährleisten zu können. Der Leitfaden für die vorliegende Forschungsunternehmung wurde anhand eines Probe-Interviews überprüft und angepasst. Der überarbeitete Leitfaden ist im Anhang zu finden.

4.6. Auswertungsmethoden

4.6.1. „Framework method“ nach Ritchie und Spencer

Die Interviews wurden nach der „*framework method*“ (vgl. Ritchie, Spencer und O’Connor 2014) ausgewertet, um die Herausforderungen von künstlerischer Erwerbsarbeit zu erheben. Diese Methode biete den großen Vorteil, dass während des Analyseprozesses zwischen den verschiedenen Abstraktionsebenen hin- und hergewechselt werden könne, ohne dass dabei der Überblick über die in dieser vorliegenden Forschungsarbeit sehr großen Rohdatenmenge verloren gehe (Ritchie u. a. 2014:220).

Dieses Analyseverfahren ist nicht auf einen bestimmten erkenntnistheoretischen Standpunkt ausgerichtet und eignet sich sowohl für eine induktive oder eine deduktive Analyse bzw. einer Kombination mit induktiven und deduktiven Aspekten. In der vorliegenden Forschungsarbeit wurden bereits vorhandene Theorien genutzt, um die Forschungsfragen zu schärfen. Die eigentlichen Themenkomplexe, also welche konkreten Herausforderungen von Betroffenen identifiziert werden und welche Umgangsstrategien sie entwickeln, werden im Laufe der Interviewführung induktiv entwickelt.

Darüber hinaus ermögliche die Methode, Daten nach Themen über mehrere Fälle hinweg vergleichen und gegenüberstellen zu können und dabei gleichzeitig jede Perspektive im Kontext zu verorten, indem die Verbindung zu anderen Aspekten der befragten Person beibehalten wird (vgl. Gale u. a. 2013).

Im Folgenden wird das Verfahren zur Analyse in seinen Grundzügen vorgestellt (vgl. Ritchie u. a. 2014:222-262). Nach einer integralen Transkription erfolgt eine genaue Auseinandersetzung mit den Interviews. Dabei ist es wichtig, dass die auswertende Person sich genau mit dem Material vertraut macht und einen Überblick über das Datenmaterial

bekommt. In dieser Phase werden wiederkehrende und damit wichtige Themen identifiziert und in einem sogenannten *thematic framework* aufgelistet.

Auf Basis dieser Liste wird ein Index erstellt. Dieser Index wird in Haupt- und Unterthemen gegliedert. Dabei ist zu beachten, dass es zwischen den Kategorien keine Überschneidungen gibt. Auch in diesem Punkt der Analyse ist es möglich, den Index jederzeit zu verändern bzw. anzupassen. Anschließend erfolgt das *labelling* der Daten, dabei wird der erstellte Index am Datenmaterial angewendet. Dabei werden die Transkripte der Interviews Passage für Passage durchgegangen und mit einem Indexlabel belegt. Häufig enthalten Passagen Verweise auf mehrere Themen, diese werden mehrfach indiziert. Im nächsten Schritt erfolgt das Sortieren von gleichen bzw. ähnlichen Themen – die Passagen werden so geordnet, dass Details und Unterschiede leichter herausgearbeitet werden können. Nach dem *labelling* der Daten erfolgt die Erstellung von *thematic charts*. Dabei handelt es sich um eine Herangehensweise, welche das Datenmaterial reduziert und gleichzeitig die wichtigsten Informationen in den Vordergrund stellt. Beim *charting* werden die Daten der einzelnen Transkripte nach Hauptthemen in Tabellen zusammengefasst; in der ersten Spalte wird eine anonymisierte Fallbeschreibung vorgenommen. In der Tabelle gibt es Querverweise zu interessanten und illustrierenden Zitaten der Befragten. Auch in diesem Analyseschritt sollen die Interviews nur geringfügig interpretiert werden und die textliche Darstellung muss sich mit der verwendeten Sprache der interviewten Personen decken.

Erst im letzten Schritt der Analyse kommt es zu der Interpretation des Materials. Ritchie u. a. 2014 gliedern diesen Vorgang in folgende drei Schritte: Im Schritt der *Erkennung* werden wesentliche Inhalte und Dimensionen ermittelt. Nachfolgend werden im Rahmen der *Kategorisierung* die Kategorien spezifiziert, beschreibende Passagen werden zugeordnet. Diese im zweiten Schritt gebildete Kategorisierungen werden bei der anschließend durchzuführenden *Klassifizierung* in Klassen zugeordnet. Diese Klassen zeichnen sich durch ein höheres Abstraktionsniveau im Vergleich zu Kategorien aus.

4.6.2. „Empirisch begründete Typenbildung“ nach Kelle und Kluge

Nachdem das Material anhand der „*framework method*“ (Ritchie und Spencer 2014) auf die Herausforderungen hin untersucht wurde, wurde anhand der empirisch begründeten Typenbildung nach Kelle und Kluge (2010) eine empirisch begründete Typenbildung

vorgenommen. Die dabei entstandene Typologie soll Antwort darauf geben, welche subjektiven Rechtfertigungsmuster die befragten Künstler*innen entwickeln, um ihre Berufswahl zu argumentieren. Die Idealtypen helfen die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der subjektiven Erzählmuster, mit denen die Personen die Wahl von künstlerischer Erwerbsarbeit vor sich selbst und anderen rechtfertigen, verstehbar und erklärbar zu machen. Bei einer empirisch begründeten Typenbildung werden die Unterschiede der Typen nicht nur beschrieben, sondern übersteigert dargestellt, um typenspezifische Charakteristika besser sichtbar machen zu können (vgl. Lang und Ruesch 2020:29). Damit wird der komplexe Gegenstandsbereich auf eine „beschränkte Anzahl“ (vgl. Kelle und Kluge 2010:10) von Typen reduziert, damit es zu einer überschaubareren und verstehbareren Abbildung kommt und das Charakteristische sichtbar wird (vgl. Lang und Ruesch 2020:30). Die empirisch begründete Typenbildung zu den Rechtfertigungserzählungen der Befragten soll als „heuristische Leiter“ verstanden werden, „um ausgehend vom empirischen Datenmaterial zu Hypothesen zu gelangen, die über dieses Datenmaterial hinausreichen.“ (ebd. 2020:29).

Kelle und Kluge (2010) gliedern den Prozess der Typenbildung in vier Teilschritte. Im ersten Schritt geht es darum, dass relevante Vergleichsdimensionen und Merkmale herausgearbeitet werden, anhand deren Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den Fällen untersucht werden können. Als Nächstes werden entlang der Vergleichsdimensionen empirische Regelmäßigkeiten gesucht, indem eine Gruppierung der Daten anhand Merkmalskombinationen erfolgt. Anschließend wird die Analyse inhaltlicher Sinnzusammenhänge umgesetzt. Im letzten Schritt werden die konstruierten Typen umfassend anhand ihrer Merkmalskombinationen sowie der inhaltlichen Sinnzusammenhänge charakterisiert (Kelle und Kluge 2010:91–92; Lang und Ruesch 2020:30).

4.7. Qualitätssicherung

Die zentralen Prinzipien von qualitativer Sozialforschung sind die Offenheit der forschenden Person gegenüber Interviewpartner*innen, Untersuchungssituationen und den Untersuchungsmethoden, die Beachtung von alltäglichen Regeln der Kommunikation, der prozesshafte Forschungscharakter, die Reflexivität bezogen auf Gegenstand, Analyse und in der Sinnzuweisung zu Handlungen, dass die einzelnen Untersuchungsschritte expliziert werden und der Anspruch an Flexibilität im gesamten Forschungsprozess bezogen auf die

Situation, die Beziehung zwischen Forscher*in und interviewter Person und Instrumentarium (vgl. Lamnek 1995:29; Strübing 2018:25). Diese Leistungsmerkmale beschreiben das Anspruchsprofil und die Ziele qualitativer Forschungsvorhaben. Um diese zentralen Prinzipien einhalten zu können, müssen qualitätssichernde Maßnahmen umgesetzt werden. Auf die Qualitätssicherung des vorliegenden Forschungsvorhabens in Bezugnahme zu den jeweiligen Gütekriterien wird anschließend genauer eingegangen.

Mit *Gegenstandsangemessenheit* ist zum einen eine Passung der gewählten Methode auf den untersuchten Gegenstand gemeint, zum anderen aber auch „*eine Abgestimmtheit von Theorie Fragestellung, empirischem Fall, Methode und Datentypen, durch die der Untersuchungsgegenstand überhaupt erst konstituiert wird*“ (Strübing u. a. 2018:86). Um dies erreichen zu können, verlangt dieses Gütekriterium nach einer ständigen Reformulierung und Fokussierung der Fragestellungen. In der vorliegenden Forschungsarbeit wurden die (sehr offenen) Fragestellungen aus der Literatur abgeleitet. Im Feld wurden diese Fragestellungen dank der offenen Herangehensweise jedoch am Untersuchungsgegenstand antizipiert; diese „*phänomenologische Nachgiebigkeit und die Bereitschaft zur beständigen rekursiven Selbstkorrektur ist erforderlich, weil theoretische Optik und methodisches Instrumentarium den Gegenstand beständig mitkonstituieren und ihm ihre Eigenschaften und Grenzen aufzwingen*“ (ebd. 2018:87). Die Fokussierung der theoretischen Rahmung auf Bourdieu und Becker hat ihre Begründung ebenfalls in der Einhaltung der Gegenstandsangemessenheit. Es wurden bewusst zwei sich teils widersprechende und doch ergänzende theoretische Herangehensweisen gewählt⁴⁵, um den Blickwinkel zu weiten und gleichzeitig unterschiedliche theoretische Aspekte miteinzubringen. Das problemzentrierte Interview als Erhebungsmethode wurde insbesondere wegen des Anspruches auf Prozessorientierung gewählt.

Das zweite Gütekriterium ist die *empirische Sättigung* (ebd. 2018:88). Diese wird zum Ersten durch die Erschließung des Feldes und der Wechselwirkung zum Feld, zum Zweiten durch Breite und Vielfalt der erhobenen Daten und zum Dritten durch die Intensität der Gewinnung und Analyse der Daten erreicht. Ersteres, und dabei insbesondere meine reflexive Haltung und die Feldbeziehung, werden im Kapitel 4.3 und 4.4 reflektiert. Auf Zweiteres wird im Kapitel 4.2 genauer eingegangen. Die Intensität der Gewinnung und Analyse der Daten ist

⁴⁵ Vgl. Kapitel 3

weniger von Materialmenge und Fallanzahl abhängig (vgl. ebd. 2018:90), vielmehr zählen hierbei Feldspezifika und Fragestellungen. Um eine intensive und tiefgreifende Analyse und Interpretation der Daten zu gewährleisten, wurde die „*framework method*“⁴⁶ gewählt. Dieses Analyseverfahren verlangt nach einer umfassenden, wiederholenden und tiefgehenden Auseinandersetzung mit den von mir erstellten Transkripten. Dass Objektivität als Gütekriterium in der qualitativen Forschung (wie vom DGS und BDS) empfohlen wird, ist im wissenschaftlichen Diskurs durchaus umstritten (vgl. Unger, Narimani und M’Bayo 2014:23). In der Phase der Interpretation wurde ich während des „*labelling*“-Prozesses von einer weiteren Soziologin unterstützt. Die hinzugezogene Soziologin las fünf Interview-Transkripte, gab Feedback zur Indexierung und führte den fünf ihr bekannten Interviews Labels zu. Ich arbeitete die gleichen Interviews durch, anschließend wurden die Inhalte diskutiert und verglichen. So konnte der Blickwinkel geweitet werden und eine möglicherweise eigene Voreingenommenheit umgangen werden. In Bezug zur Objektivität sei betont, dass eine vollkommene Objektivität mit der gewählten Herangehensweise, den ausgesuchten Methoden und den durch den vorgegebenen Umfang der Master-Arbeit nur eingeschränkten Maß an Ressourcen, nicht zu erreichen ist und auch nicht zu erreichen sein muss; eine methodisch kontrollierte Subjektivität ist in der qualitativen Forschung ein „*unvermeidbarer Bestandteil des Forschungsprozesses, der [...] für den Erkenntnisprozess von großem Wert ist* (Unger u. a. 2014:23). Dafür ist eine kritische und selbstreflexive Praxis der forschenden Person unentbehrlich. Selbstreflexivität in Hinblick auf die eigene Subjektivität, die Positionierung im Forschungsfeld und den Einfluss auf den Forschungsprozess kann helfen, eine hohe Forschungsqualität zu erreichen. Um die Integrität des Forschungsvorhabens zu gewährleisten, ist neben dem ausführlichen Darlegen der gewählten Herangehensweise, der verwendeten Methoden und dem Erfüllen der Ansprüche von guter wissenschaftlicher Praxis auch wichtig, die Grenzen des Forschungsvorhabens offen zu legen. Dies geschieht sowohl im Kapitel 4.2, in dem das Sample genau beschrieben wird, als auch im Kapitel 6.2, bei dem ein Ausblick auf anknüpfende Forschungsfragen gegeben wird.

Um in der vorliegenden Forschungsarbeit eine *Theoretische Durchdringung* zu erreichen, wurden in Kapitel 2.2 unterschiedliche Lesarten zu künstlerischer Erwerbsarbeit diskutiert,

⁴⁶ Vgl. Kapitel 4.6.1

um anschließend die Synthese der Theorien von Bourdieu und Becker vorzustellen mit dem Ziel, ein Verhältnis wechselseitiger Irritation in Bezug zum Datenmaterial zu schaffen (vgl. ebd. 2018:93).

Um dem Gütekriterium *Textuelle Performanz* gerecht zu werden, wird eine verständliche, diskriminierungsfreie und geschlechtergerechte Sprache verwendet; Argumentationen werden plausibel dargelegt und in Kontexte gesetzt und die Grenzen der Forschung (etwa aufgrund forschungspragmatischer Entscheidungen) werden offen kommuniziert.

Das Gütekriterium *Originalität* meint die Umsetzung der allgemeinen Erwartung an die Forschung (ebd. 2018:94). Im Kapitel 2.2.4 wird die Forschungslücke aufgezeigt, welcher die vorliegende Studie nachgehen wird. Die Grenzen bzw. Anschlussmöglichkeiten der vorliegenden Forschung werden im Kapitel 5.7 offen gelegt. Um die Studie einer breiteren Leser*innenschaft zugänglich zu machen, wird eine Publikation angestrebt.

5. Darstellung der Ergebnisse

5.1. Porträts der Interviewpartner*innen

Anna⁴⁷

Anna (w)⁴⁸ ist zwischen 25 und 30 Jahre alt, ist nicht-österreichische Staatsbürgerin und ist vor vielen Jahren nach Österreich gezogen. Sie absolvierte ein Kunstgeschichte Studium, bevor sie sich erfolgreich an der Universität für angewandte Kunst in Wien bewarb. Sie befindet sich noch im Studium, nimmt aber bereits an zahlreichen Gruppenausstellungen in Österreich und im Ausland teil. Sie beschreibt ihre Kunst als transdisziplinär, multimedial und konzeptionell. Sie verkaufte einige wenige Arbeiten, kann aber nicht von der Kunst leben. Sie ist Teil eines Kunstkollektivs. Sobald die Mietzahlungen ihrer Eltern stoppen, wird sie sich neben ihrer künstlerischen Tätigkeit eine Fixanstellung suchen. Sie arbeitete immer wieder auf Freelancer-Basis für verschiedene Galerien, Kunstzeitschriften und Veranstaltungen. Während der Covid-Pandemie konnte Anna einige Förderungen bekommen, die ihr durch die ausstellungsfreie Zeit geholfen haben.

Ben

Ben (m) ist zwischen 25 und 30 Jahre alt, ist in Wien geboren und aufgewachsen. Er lebt immer wieder im europäischen Ausland aber verortet seinen Lebensmittelpunkt in Wien. Er hat einen Abschluss im Fach Architektur an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Er arbeitete eine längere Zeit als Freelancer im Bereich Architektur. Er gründete mehrere kleine erfolgreiche Start-Ups im Kreativbereich. Seine kreative Tätigkeit verortet er in der Fotografie. Außerdem baut er Lichtinstallationen im 3D Raum. Durch die Covid-Pandemie verlor er den Anspruch auf eine renommierte Anstellung im Nahen Osten. Er nutzte seitdem die Zeit für einen zweiten Masterabschluss, auch im kreativen Bereich. Er suchte nicht um Förderungen an, weil seine Start-Ups und Freelancer-Tätigkeiten ausreichend Geld einbrachten.

⁴⁷ Sämtliche Namen bzw. Hintergründe der interviewten Personen wurden pseudonymisiert. Auf zu detailreiche Ausführungen über die Biografien wird verzichtet, um die Anonymität der interviewten Personen zu schützen.

⁴⁸ Alle Befragten geben an, dass ihr soziales Geschlecht mit dem biologischen Geschlecht übereinstimmt.

Clara

Clara ist zwischen 40 und 45 Jahre alt, ist nicht-österreichische Staatsbürgerin und im europäischen Ausland aufgewachsen. Sie kam vor vielen Jahren nach Wien zum Studieren und hat einen Abschluss im Fach Mode und einen Abschluss im Bereich der Druckkunst. Sie hatte einige Einzelausstellungen und wird durch eine Galerie vertreten. Die Pandemie überstand sie aufgrund der Förderungen. Sie kann ihr Leben durch die Kunst finanzieren. Clara ist derzeit in einer schwierigen Ateliersituation und ist sich nicht sicher, wie lange sie ihr Atelier noch haben kann.

Fabienne

Fabienne ist zwischen 30 und 35 Jahre alt, im europäischen Ausland aufgewachsen und kam für ihre Studium an der Universität für Angewandte Kunst nach Wien. Sie hat einen Abschluss in Architektur. Sie arbeitet inzwischen im Bereich Fotografie und Grafikdesign und führt ein Einzelunternehmen in diesem Bereich. Sie bekam während der Pandemie, trotz Einkommensausfällen, keine Entschädigungen.

Ida

Ida ist zwischen 25 und 30 Jahre alt, ist in Österreich geboren und aufgewachsen. Sie studiert derzeit an der Universität für Angewandte Kunst in Wien und nimmt an internationalen und nationalen Kunstausstellungen teil. Sie ist Mitglied eines interdisziplinären Kunstkollektivs und hat einen intermedialen Arbeitsschwerpunkt. Sie lebt ausschließlich von der Kunst und beschreibt Schwierigkeiten bezüglich finanzieller Absicherung, Überarbeitung und Sexismus Erfahrungen. Während der Pandemie konnte Ida einige Förderungen bekommen, die ihr durch die ausstellungsfreie Zeit geholfen haben. Außerdem nahm sie in dieser Zeit an mehreren digitalen Ausstellungen teil.

Jakub

Jakub (m) ist zwischen 30 und 35 Jahre alt, ist nicht-österreichischer Staatsbürger und kam vor vielen Jahren zum Studieren nach Wien. Er hat einen Abschluss in einem

medienwissenschaftlichen Studium. Er arbeitete viele Jahre als Freelancer im Kreativsektor. Er fotografiert analog und benutzt dabei ein spezielles Farbentwicklungsverfahren. Während seiner Arbeit als Freelancer kam es zu einer massiven Überarbeitung, von der er sich gerade erholt. Er konnte während der Covid-19-Pandemie einige Förderungen beantragen, gleichzeitig „zwang“ ihn diese unsichere Zeit, seinen überfordernden Job nicht aufzugeben.

Khaled

Khaled (m) ist zwischen 65 und 70 Jahre alt, und kam mit einem Fluchthintergrund vor vielen Jahrzehnten nach Wien. Inzwischen hat er die österreichische Staatsbürgerschaft. Er beschreibt, dass es in seiner Kindheit keine finanziellen Ressourcen gab, ihn zu fördern. Er hat einen Abschluss in Malerei von der Universität angewandter Kunst in Wien. Er ist ein renommierter und international etablierter Künstler. Er wird durch mehrere Galerien vertreten und hat vier Studios im europäischen Ausland. Neben der Malerei verfasst er auch Gedichte. Durch die Covid-Pandemie erlebte Khaled große finanzielle Verluste. Er suchte nicht um Förderungen an.

Lini

Lini (w) ist zwischen 25 und 30 Jahre alt, ist in Wien geboren und aufgewachsen. Sie hat einige Jahre im europäischen Ausland gelebt. Sie wurde von klein auf von ihren Eltern unterstützt und gefördert. Sie wird durch eine Galerie vertreten und kann ihr Leben durch die Kunst finanzieren, lebt aber nach eigenen Angaben knapp über der Armutsgrenze in Österreich. Sie ist Mutter eines jungen Kindes und teilt sich die Erziehungsarbeit mit dem Kindsvater, von dem sie getrennt lebt, zu gleichen Teilen. Sie hat einen Abschluss von der Universität für angewandte Kunst in Wien. Während der Covid-Pandemie hat sie Förderungen bekommen. Aus dieser Zeit berichtet sie insbesondere von den Belastungen aufgrund ihrer Elternarbeit. Sie schildert, dass sie immer wieder größte Probleme beim Finden eines geeigneten Arbeitsateliers hat.

Leonhard

Leonhard (m) ist zwischen 30 und 35 Jahre alt und in Wien geboren und aufgewachsen. Als er sein Diplom in Malerei erhielt, fing die Pandemie an und sämtliche Ausstellungen und Galerist*innen-Besuche wurden abgesagt. Er orientierte sich um und studiert und arbeitet jetzt im Bereich Betriebswirtschaftslehre/Informatik. Er arbeitete während des Maleriestudiums in unterschiedlichen Beschäftigungsverhältnissen. Er konnte während der Pandemie einige Förderungen bekommen und plant der Malerei auch weiterhin nachzugehen, nur ohne dem Druck, Geld verdienen zu müssen.

Mathilda

Mathilda (w) ist eine in Neuseeland ausgebildete Tattoo-Künstlerin. Sie ist zwischen 30 und 35 Jahre alt, ist österreichische Staatsbürgerin und in einem anderen österreichischen Bundesland aufgewachsen. Sie ist im Feld der Tattoo-Künstler*innen international bekannt und verreist immer wieder ins Ausland, um Auftragsarbeiten durchzuführen. Sie hat sich kurz vor der Covid-Pandemie selbstständig gemacht. Diese Zeit überstand sie finanziell, sowohl aufgrund der Förderungen für Selbstständige durch die Bundesregierung als auch aufgrund ihrer Ersparnisse. Sie berichtet, dass sie für die nächsten Monate ausgebucht ist und aufpassen muss, sich nicht zu überarbeiten.

5.2. Herausforderungen

Im Folgenden werden die identifizierten Herausforderungen der befragten Personen vorgestellt. In den jeweiligen Kapiteln werden auch die entwickelten Strategien auf die jeweiligen Herausforderungen in den Zusammenhang integriert aufgezeigt. Folgende Grafik zeigt zunächst einen groben Überblick über die identifizierten Herausforderungen:

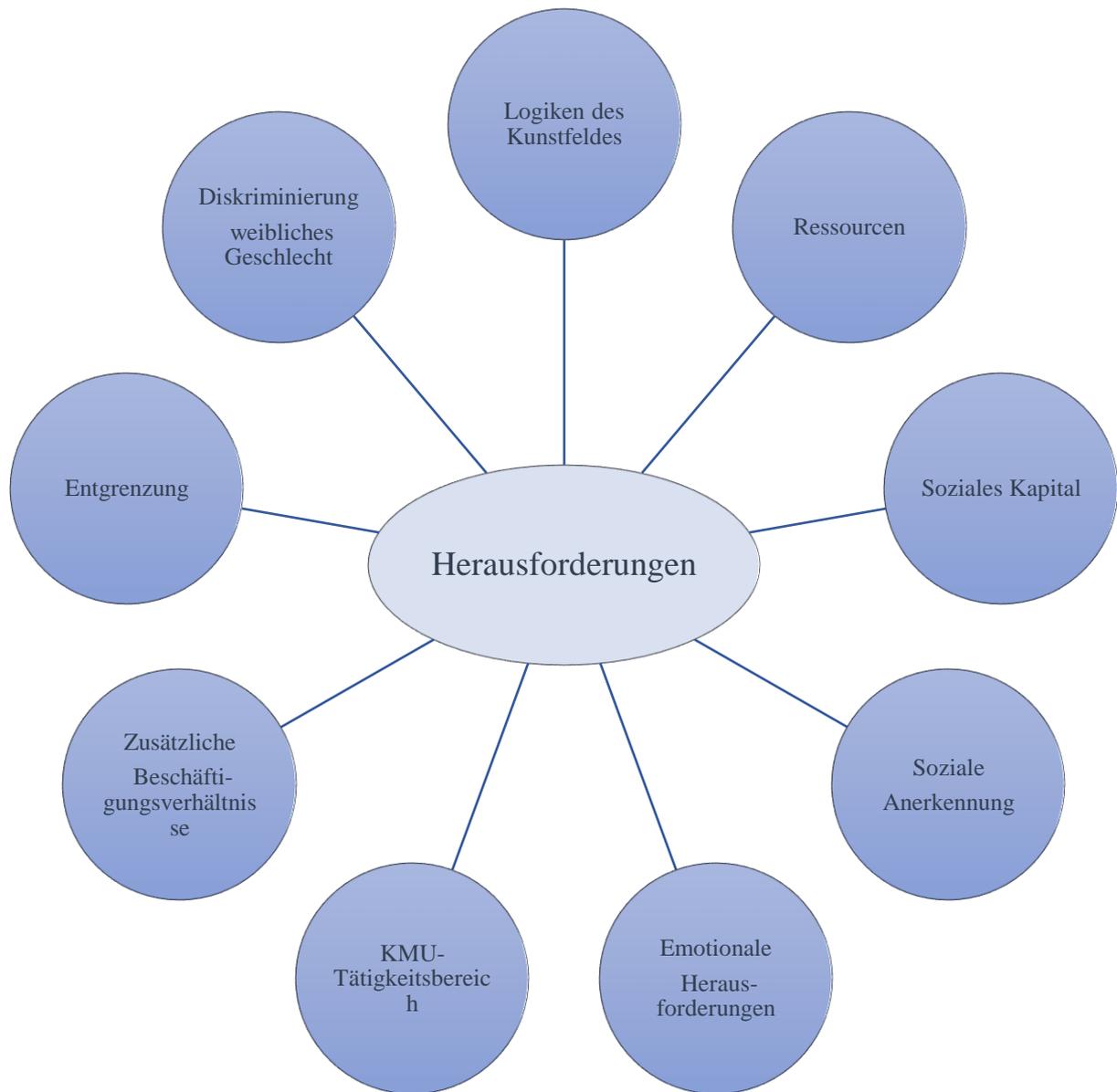


Abbildung 1: Identifizierte Herausforderungen, eigene Darstellung

5.2.1. Logiken des Kunstfeldes

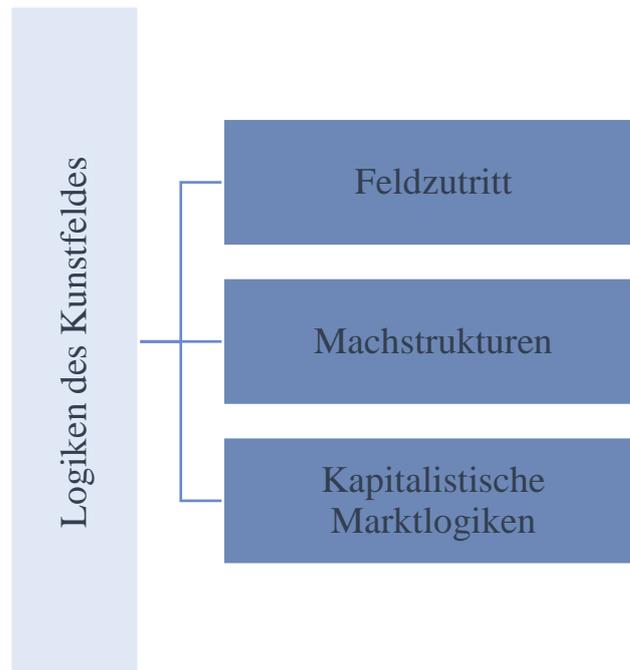


Abbildung 2: Herausforderung 1 mit Unterkategorien, eigene Darstellung

„Zum Künstlerbegriff, ich hab das erst im letzten Jahr angenommen. Ich hab nie gesagt, ja ich bin jetzt Künstler. Ich hab einfach gemacht irgendwie und dann sind Leute drauf aufmerksam geworden und haben halt gesagt, du bist Künstler, und das haben sie dann lange genug gemacht, bis ich gesagt hab, ja dann nehm ich das jetzt mal an.“ (Jakub)⁴⁹

Die Befragten schildern, dass die Zuschreibung als Künstler*in durch andere Personen vorgenommen wurde, und erst nach und nach von ihnen selbst verwendet wurde – aus einer Fremdbezeichnung wurde eine Selbstbezeichnung. Einige von ihnen beschreiben, dass diese Fremdbezeichnung sie zunächst irritiert hat und sie diesen Begriff erst abgelehnt haben. Eine gesellschaftliche Zuschreibung macht eine Person erst zum*zur Künstler*in. Damit kann die Fremdbezeichnung als Künstler*in durch andere als erste Zugangshürde verstanden werden.

Von den befragten Künstler*innen wird die Wiener Kunstszene als ein relativ geschlossener Kreis beschrieben. Der Zugang erfolgt bei den meisten Befragten über Bildungseinrichtungen, wie etwa die Kunstuniversitäten. Aber schon der Zugang zu den Universitäten ist mit mehreren Hürden verbunden – so wird zwar kein Maturaabschluss vorausgesetzt, dennoch

⁴⁹ Die Auswahl der direkten Zitate soll helfen, die Herausforderungen der Befragten zu verbildlichen.

wird die künstlerische Eignung geprüft und die große Mehrzahl der Bewerber*innen wird abgelehnt. Mit der Aufnahme an einer Kunstuniversität sind viele Vorteile verknüpft; so können Studierende sich Wissen und Methoden aneignen, Werkstätten nutzen, haben Zugriff auf materielle Ressourcen und bekommen eine umfassende künstlerische Ausbildung. Weiters werden schon während der Studienzzeit Ausstellungen organisiert und wichtige Kontakte geknüpft, wie mehrere Befragte schildern. Ein Zutritt zum künstlerischen Feld ist nach deren Einschätzung zwar auch ohne akademischen Hintergrund möglich, aber um einiges schwieriger.

Wie die Befragten angeben, ist die Wiener Kunstszenen in viele kleinere Kunstszenen unterteilt, die sich (auch) durch ihre Offenheit bzw. durch die Zugangsbeschränkungen unterscheiden. Während vor allem in off-spaces, in der „Street-Art-Szene“ oder in der „künstlerischen Partyszene“ der Zutritt vor allem durch soziale Beziehungen reglementiert wird und von den Befragten eher als offen beschrieben wird, wird beispielsweise das Feld der „Museumskunst“ als sehr geschlossen charakterisiert. Zwar ist auch hier die Verfügbarkeit von Kontakten ein wichtiges Zutrittskriterium, dazu kommen aber auch noch andere Hürden, wie etwa sehr starre Hierarchien und fest etablierte Machtstrukturen, mit denen insbesondere jüngere, wenig etablierte Künstler*innen zu kämpfen haben.

„Kunst wird genutzt, um Macht aufrecht zu halten. Vor allem in Österreich ist das ein besonderes Ding.“ (Anna)

Vor allem die jüngeren befragten Künstler*innen identifizieren spezifische feldinterne Machtstrukturen, auf die sie stoßen und die sie vor Herausforderungen stellen. Die Befragten beschreiben, dass bestimmte Machtpositionen seit jeher von den gleichen Personen besetzt werden. Diese seien vornehmlich weiß, älter, männlich⁵⁰, in Österreich gut vernetzt und mit einem hohen Vermögen ausgestattet. Zwar gäbe es vermehrt gegensätzliche Entwicklungen, die Menschen mit Machtpositionen würden ihre Positionen aber verteidigen.

Die Interviewpartner*innen beschreiben, dass sie sich mit der geltenden Machtkonzentration zumindest zu Teilen vereinbaren müssen. Dies bringe sie aber in emotional herausfordernde Situationen; darüber hinaus fürchten einige befragte Personen bei Fehlverhalten Sanktionen.

⁵⁰ Auf die Geschlechtsperspektive wird im Kapitel 5.2.8 eingegangen. Weitere denkbare Diskriminierungsdimensionen (wie etwa Rassismus und Ableismus) können aufgrund der beschränkten Sample-Auswahl nicht erhoben werden.

Sanktionen in dem Sinne, dass sie wegen auffälligem Verhalten nicht mehr zu Ausstellungen eingeladen werden. Vor allem jüngere und wenig etablierte Künstler*innen beschreiben das Unterwerfen unter geltende Machtverhältnisse und gleichzeitige Ablehnen dieser Strukturen als enormen emotionalen Kraftaufwand.

Eine weitere Machtkomponente vom künstlerischen Feld zeigt sich, wenn Künstler*innen nach ihrem Publikum befragt werden. Zwar vertreten die Befragten die Ansicht, dass sie Kunst für grundsätzlich alle Gesellschaftsmitglieder machen wollen. Dennoch sind sich einige dessen bewusst, dass ihre Kunst vor allem von Menschen mit einem höheren Bildungsgrad und besserem Einkommen konsumiert wird. Dies wird von einigen Befragten kritisch betrachtet. Eine Künstlerin beschreibt etwa, wie sie versucht, ihre sehr anspruchsvollen Konzepte textlich so aufzubereiten, dass sie für jede Person verständlich sind. Ein anderer Künstler kritisiert, dass Museen durch die hohen Eintrittspreise viele interessierte Menschen ausschließen und dass auch vermeintlich offene Kunstbereiche wie etwa off-spaces nur für Personen offen sind, welche direkte persönliche Kontakte zu den ausstellenden Künstler*innen hätten. Ein sehr etablierter Künstler ist der Meinung, dass er durch seine Kunst die Machtverhältnisse in der Gesellschaft kritisiert und in seinen Ausstellungen Menschen dazu anregt, nachzudenken und über ihren Tellerrand hinauszublicken, er verstehe Kunst weniger als Distinktionsmittel und eher als Werkzeug, um Menschen zu vereinigen.

„Das was man sieht, dass Kunst für hunderttausende oder Millionen verkauft wird, ist auch nur ein Produkt von Marketing und vielen kapitalistischen Mechanismen in der Kunstwelt. Das sind doch künstlich aufgeblasene Preise, die Objekte sind nicht wirklich so viel Wert und es hat doch alles nur seinen ideellen Wert.“ (Jakub)

Die befragten Personen sind sich darüber einig, dass das künstlerische Feld speziellen kapitalistischen Marktlogiken unterworfen ist. Diese Logiken werden von den Befragten nicht befürwortet, aber um Erfolg zu haben, dennoch (zumindest zu Teilen) befolgt. Die Wertigkeiten und damit auch die materielle Entlohnung ihrer Arbeiten unterliegen Marktlogiken bzw. Trendlogiken.

Selbst wenn dadurch ihre Werke aus dem Zusammenhang genommen werden bzw. sogar physisch getrennt werden, würde den befragten Künstler*innen keine andere Wahl bleiben, wie sie angeben. Eine Befragte erzählt, dass sie es zwar präferieren würde, wenn jemand ihre Kunst kauft, um Freude daran zu haben oder um sie im Museum auszustellen. Aber auch wenn ihre Kunstwerke nur als Spekulationsobjekte versteigert würden, hätte sie kein Problem damit, weil damit ja der Marktwert ihrer Bilder steigen würde. Eine durch eine Galerie

vertretene befragte Künstlerin gibt an, dass sie der Galerie diesbezüglich vertrauen muss, was sie als emotional herausfordernd beschreibt. Die Frage, was nach einem Kauf mit ihren Kunstobjekten geschieht, ist ein moralisches Dilemma, für das die befragten Künstler*innen unterschiedliche Antworten finden. Während eine Künstlerin niemals an „politisch fragwürdige Organisationen“ verkaufen würde, wohl aber an Sammler*innen, welche die Kunstobjekte allein als finanzielle Anlage verstehen würden, präferiert eine andere Künstlerin es eher, allein von den Ausstellungshonoraren zu leben und die Kunstobjekte selbst aufzubewahren bzw. weiterhin in ihren Arbeiten zu integrieren.

Auch die konkrete Preisgestaltung ist eine häufig genannte Herausforderung. Eine Preisgestaltung kann nur in Abstimmung mit dem bezahlenden Kunstpublikum und im Vergleich mit konkurrierenden Künstler*innen erfolgen. Außerdem gibt es bei etablierten Künstler*innen einen Faktor, mit dem der Preis berechnet wird. Im Idealfall sollte dieser Wertfaktor im Verlauf der Künstler*innen-Karriere steigen, und nicht fallen. Eine Künstlerin, welche vor allem sehr installativ arbeitet, beschreibt, wie sie versucht, verkaufbare Flachware in ihre Installationen zu integrieren. Wird der Preis zu hoch angesetzt, gehen die Künstler*innen das Risiko ein, ihre Werke nicht verkaufen zu können. Ist der Preis wiederum zu niedrig angesetzt, laufen die Künstler*innen Gefahr, ihren eigentlichen Marktpreis zu entwerten. Je etablierter die befragten Künstler*innen sind, desto einfacher wird die Preisgestaltung beschrieben. Einerseits übernehmen bei den drei sehr erfolgreichen befragten Künstler*innen ihre Galerien diese Aufgabe. Andererseits sind sie weniger von tatsächlichen Verkäufen abhängig wie weniger stark etablierte Künstler*innen. Darüber hinaus haben die etablierten Künstler*innen häufig einen Käufer*innen-, Kund*innen- bzw. Sammler*innenstamm, der immer wieder Werke kauft oder in Auftrag gibt.

5.2.2. Ressourcen

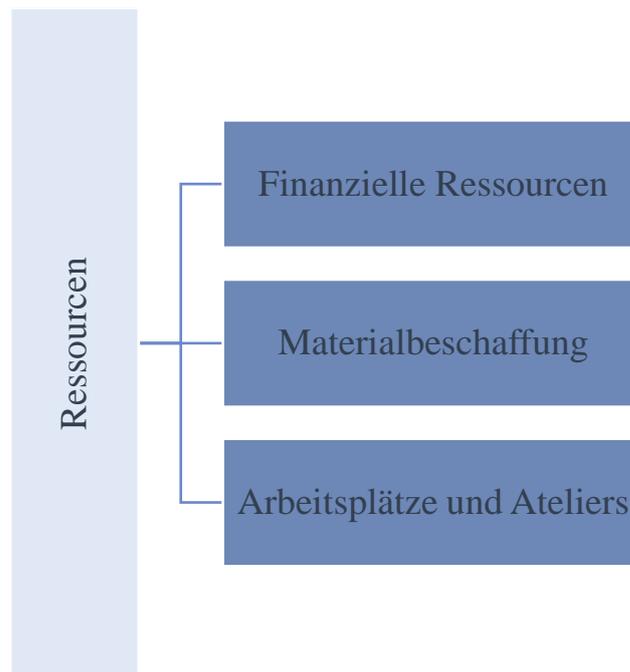


Abbildung 3: Herausforderung 2 mit Unterkategorien, eigene Darstellung

„Eigentlich sind meine Kunst-Freundinnen und ich immer so offiziell unterhalb der Armutsgrenze. Dann hab ich mir gedacht, eigentlich sind das oft Leute mit so tollen Ideen und so viel Power, aber es fehlt einfach am Kapital.“ (Lini)

Die finanziellen Ressourcen werden von den befragten Künstler*innen als die größte Herausforderung beschrieben. Das schließt sowohl kurz- und längerfristige Absicherung und Planbarkeit hinsichtlich der finanziellen Situation mit ein. Insbesondere die jüngeren Künstler*innen, aber auch die bereits Etablierten beschreiben Probleme hinsichtlich der Planbarkeit des Einkommens. Die Befragten geben an, dass es in manchen Monaten sehr viel Geld gibt, und dass sie in anderen Monaten gar kein Einkommen haben. Um damit umzugehen, haben sie sich angewöhnt, mit sehr wenig Geld auszukommen und gleichzeitig ausreichend viel Geld auf der Seite zu haben. Einige befragte Künstler*innen berichten, dass sie Angst haben würden vor drohender Altersarmut, dass es aber hinsichtlich ihrer aktuellen prekären Situation nicht möglich sei, dahingehend vorzusorgen. Unsichere finanzielle Situationen werden von sämtlichen Befragten als sehr belastend wahrgenommen und waren für einige auch der Grund für Überlegungen, mit der Kunst als Erwerbsarbeit zu brechen bzw. ihr Einkommen aus einer anderen Tätigkeit zu beziehen.

„Ich glaub, ich wurde noch nie irgendwo fair bezahlt.“ (Anna)

Als weiteres Problem wird beschrieben, dass einige der Befragten sich nicht fair bezahlt fühlen. Den Grund dafür verorten die Befragten in den generellen Gegebenheiten des Kunstmarktes, an fehlenden Reglementarien bezüglich Bezahlung und an dem übersättigten Kunstmarkt. Es fehle sowohl an fairer Bezahlung bei Ausstellungen, aber auch bei Verkäufen. Die befragten bildenden Künstler*innen berichten, dass sie oft Anfragen zu Ausstellungen bekommen, in denen schon steht, dass sie keine Bezahlung bekommen werden, in denen aber auch darauf hingewiesen wird, dass sie die Ausstellung in ihren Lebenslauf schreiben können. Einige Künstler*innen beschreiben, dass häufig nach den Ausstellungen mehrere Mails an die Organisator*innen geschrieben werden müssen, um ihre Bezahlung zu erhalten. Selbst wenn eine Honorarnote vereinbart wurde und vertraglich festgelegt wurde, heißt das nicht, dass die Entlohnung zuverlässig erfolgt. Eine Künstlerin gibt an, dass sie aus diesem Grund in der Interessengemeinschaft Bildende Kunst sei, damit habe Sie in eben diesen Situationen kostenlosen Rechtsbeistand.

Die durch Galerien vertretenen bildenden Künstler*innen sehen sich mit diesem Problem jedoch weniger konfrontiert. Auch die Tattoo-Künstlerin und die Grafikerin/Fotografin sehen sich diesem Problem nicht ausgesetzt, weil sie die Preise selbst festsetzen, bevor der Auftrag anfängt und es ausreichend Nachfrage unter anderen Kund*innen gibt, falls doch jemand absagt.

Eine große Rolle hinsichtlich der finanziellen Ressourcen spielen laut Befragten Förderanträge. Alle Befragten nutzen bzw. nutzten die unterschiedlichen Förderanträge im In- aber auch im Ausland. Generell wird die Förderungslandschaft in Österreich bzw. in Wien als gut beschrieben. Kritisiert werden mögliche Sprachbarrieren und bürokratische Hürden in den Förderungsanträgen, die vor allem Künstler*innen mit nicht-deutscher Muttersprache abschrecken können. Die Förderungen haben den befragten Künstler*innen insbesondere in der Covid-19-Pandemie maßgebende finanzielle Sicherheit gegeben, wie in Kapitel 5.3 genauer ausgeführt wird.

„Ich mach dann einfach erst die tatsächliche Umsetzung, wenn der Auftrag da ist. Das ist eine große Herausforderung, dass man immer nur einen Teil produzieren kann, der dann repräsentativ ist. Und dass dann die Werke erst entstehen, wenn der Auftrag drin ist.“
(Ben)

Mit einer prekären finanziellen Situation geht auch einher, dass es an der Beschaffung von den teils kostspieligen Materialien hapert. Einige bildende Künstler*innen geben an, dass ein größerer Teil ihres Einkommens in die Beschaffung neuer Materialien fließen würde bzw. in

das Experimentieren für neue Kunstproduktionen. Ein Künstler berichtet, dass er erst nach dem Erteilen von Aufträgen seine Werke produzieren ließe, weil er die Materialkosten nicht vorstrecken könne. Einige seiner Werke würde er auch bis zum Verkauf nur digital produzieren.

Jene Künstler*innen, welche an der Universität waren bzw. sind, nutzen die Universität bewusst als Ressource. Sie haben dort sowohl Zugang zu sämtlichen Werkstätten und kostenfreien bzw. sehr günstigen Materialien. Das digitale Vorproduzieren kommt nicht für alle Kunstsparten in Frage, einige jener Interviewpartner*innen mit einem Malerei-Hintergrund bzw. multimedialen Hintergrund nutzen diese Möglichkeit.

„Ich hätt gern eins. Aber das ist ein Geldproblem. Dadurch, dass die Mieten in Wien eh trotzdem zu teuer, aber im internationalen Vergleich günstiger sind, geht es mit den Atelierskosten. Man muss sich aber die paar hundert Euro leisten können.“ (Ida)

Einige Künstler*innen berichten, dass sie Probleme beim Finden von langfristigen Arbeitsplätzen haben. Zwar gibt es in Wien immer wieder die Möglichkeit, leerstehende Gebäude für Zwischennutzungen als Ateliers zu verwenden, aber häufig gehen die Laufzeiten nur einige wenige Monate. Die befragten Interviewpartner*innen weisen darauf hin, dass diese Zwischennutzungen – welche durch die Stadt ermöglicht werden und nur geringe Mietkosten haben – äußerst begehrt sind und häufig nur durch extremes Glück bzw. durch Kontakte zu bekommen seien. Eine Befragte schildert, dass sie mitsamt ihren Materialien alle paar Monate umziehen muss und bezüglich ihres Arbeitsplatzes keine Planbarkeit hat. Sie beschreibt diese Situation als äußerst belastend, da kein Atelier zu haben bedeute, dass sie ihre großformatigen Zeichnungen nicht produzieren könne und somit auch kein Einkommen habe.

Ein eigener Atelier-Platz bedeutet für die befragten Künstler*innen, dass sie Privates und Erwerbsarbeit besser trennen können. Einige Tätigkeitsbereiche der befragten Künstler*innen (etwa Textilverarbeitung, großflächige Malereien, Fotos entwickeln) sind in ihren Privatwohnungen nicht umsetzbar. Gleichzeitig können sich einige Befragte die durch ein Atelier steigenden Fixkosten schlichtweg nicht leisten. Die Befragten sehen die Stadtregierung in der Verantwortung, für mehr und bessere Ateliers zu sorgen. Die Zwischennutzungen werden sehr gut von den Künstler*innen angenommen, kritisiert werden nur die kurzen Laufzeiten. Jene befragten Künstler*innen, welche an den Kunstuniversitäten studieren, nutzen die verfügbaren Ateliers in den Universitätsgebäuden.

5.2.3. Soziales Kapital

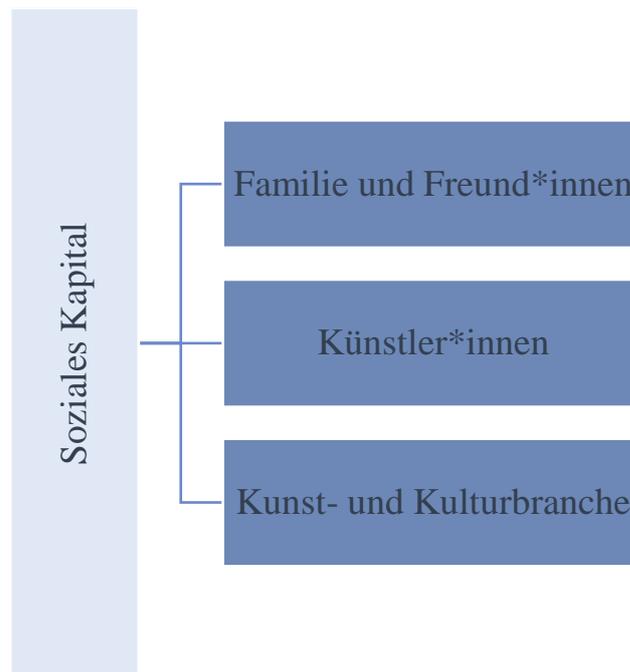


Abbildung 4: Herausforderung 3 mit Unterkategorien, eigene Darstellung

„Und, ahm, bei anderen fängt es früh an und es fängt an, weil die Familie das programmiert hat. Vielleicht reiche Familien, die es sich leisten konnten, ihre Kinder zu unterstützen. [...] Wenn man von Leuten auf einem sehr hohen künstlerischen Niveau spricht, die Leute, die sehr bekannt sind, die hatten schon einen familiären Vorteil.“
(Clara)

Sämtliche befragte Künstler*innen geben an, dass der Grad des sozialen Zusammenhalts zwischen den Individuen und ihren Familien und Freund*innen über Erleichterungen oder Herausforderungen in ihrem Arbeitsalltag mitbestimmt. Dies schließt sowohl finanzielle Hilfen in Notlagen, aber auch Förderung und Zuwendung durch die Eltern in der Kindheit und Jugend und Ermutigungen in emotional herausfordernden Zeiten mit ein. Einige Befragte geben an, dass sie zur Kunst über ihre Eltern gekommen seien. Diese hätten sie schon seit frühester Kindheit ermutigt, sich künstlerisch auszuleben und sie in ihrem Talent bestärkt. So wurden einige Künstler*innen in ihrer Kindheit in Schulen mit Fokus auf Kunst geschickt, was sie in ihrer künstlerischen Karriere bestärkt habe. Ein Familien- oder Freund*innenkreis, welcher Kunst als Erwerbsarbeit anerkennen würde, könne laut den Befragten den Arbeitsalltag sehr erleichtern.

Jene Künstler*innen, deren Eltern und Freund*innen eine Kunst-Karriere als zu unsicher beurteilten und sie in diesem Weg nicht bestärkten bzw. eher verunsicherten, verorten einen Nachteil im Vergleich zu den Künstler*innen, die von zuhause aus mehr Unterstützung

erfahren haben. Zwei Künstler*innen mit weniger sozialem Rückhalt berichten davon, dass sie bis heute ihre Familien und Freund*innen immer wieder davon überzeugen müssen, den richtigen Weg gewählt zu haben, etwa in dem sie von erfolgreichen Verkäufen berichten oder sich mehr Mühe geben, negative Aspekte des Kunstlebens zu verbergen.

Neben den emotionalen Aspekten werden von den Befragten aber auch finanzielle Ressourcen aus sozialen Beziehungen angesprochen. Insbesondere die jüngeren Befragten geben an, dass mit der Beendigung von elterlichen Unterhaltszahlungen großer Stress einhergeht. Gleichzeitig verorten einige Befragte bei Künstler*innen mit einem höheren ökonomischen familiären Hintergrund Vorteile, da diese sich nicht so viele Sorgen machen müssten, keine atypischen Beschäftigungsverhältnisse eingehen würden und ein Erbe als Altersvorsorge auf sie warten würde.

Von einigen Befragten werden familiäre und freundschaftliche Kontakte außerhalb des Kunstfeldes bewusst als Strategie genommen, um sich vom teilweise herausfordernden Arbeitsalltag erholen zu können. Dass diese Kontakte aufrecht gehalten werden, wird teilweise als anstrengend geschildert, was die Befragten auf die Entgrenzung von Arbeit und Freizeit zurückführen. Einige Befragte schildern auch Schwierigkeiten, Partnerschaften und Freundschaften mit Personen außerhalb des Kunstfeldes zu führen.

Die Befragten geben an, dass es einfacher ist, Freundschaften innerhalb des Kunstfeldes aufrecht zu halten. Zum einen gäbe es mehr Verständnis für lange Arbeitszeiten, zum anderen teile man sich sowohl Sorgen als auch schöne Momente im künstlerischen Arbeitsalltag.

„Ich bin sehr in einer Bubble. Für mich ist es sehr supportive. Dass man sich unterstützt, und irgendwie auch füreinander da ist, dass man sich Feedback gibt, dass man gemeinsame Projekte macht.“ (Lini)

Soziale Beziehungen innerhalb des künstlerischen Umfeldes helfen den Befragten, mit Herausforderungen in ihrem Berufs- und Lebensalltag umzugehen. Die befragten Personen schildern, dass sie sich untereinander für Aufträge vorschlagen, sich bei Förderungsanträgen unterstützen, gemeinsame Projektarbeiten starten oder einander von freien Atelierplätzen erzählen. Außerdem würden sie ihnen nahe stehende andere Künstler*innen potenziellen Kund*innen bzw. Sammler*innen, Galerist*innen oder Arbeitsgeber*innen vorstellen. Die Befragten beschreiben, dass es teilweise längere Zeit dauerte, bis sie längerfristige Bekanntenkreise mit Künstler*innen fanden, in denen sie sich wohlfühlten und in denen Interessen übereinstimmten.

Auch Vertrauenspersonen innerhalb des künstlerischen Feldes spielen vor allem für jüngere Künstler*innen eine größere Rolle. Diese Vertrauenspersonen bzw. Mentor*innen sind meist ältere, gut im Kunstfeld etablierte Künstler*innen oder arbeiten an der Universität und kennen sich mit den Herausforderungen von künstlerischer Erwerbsarbeit aus und können auf einen größeren Erfahrungswert zurückgreifen.

Einige befragte Künstler*innen sind Mitglied in Berufsverbänden oder Kollektiven. Insbesondere die Interessensgemeinschaft Bildende Kunst wird von den Befragten öfters als Ressource genannt, etwa um Hilfe bei Förderanträgen oder Rechtsbeihilfe zu bekommen. Auch die befragte Fotografin und Tätowiererin sind Mitglieder in ihren jeweiligen Berufsverbänden. Vor allem die bereits besser etablierten Künstler*innen erzählen davon, dass sie kaum Kontakt zu anderen Künstler*innen oder zu Interessensgemeinschaften pflegen, dies könnte daran liegen, dass sie durch ihren Erfolg weniger auf ein Netzwerk angewiesen sind.

Vor allem junge Künstler*innen nutzen die Möglichkeiten von Kollektiven. Die Befragten begründen ihre Mitgliedschaft in Kollektiven damit, dass sie sich zum einen Organisationsarbeit aufteilen können, zum anderen aber auch eine höhere Sichtbarkeit als Gruppe haben. Die befragte Fotografin hat sich mit anderen Fotograf*innen in einer größeren, relativ offenen Gruppe zusammengeschlossen, in der Aufträge weitergegeben werden und Erfahrungen ausgetauscht werden. Die Tattoo-Künstlerin pflegt viele Kontakte zur Tattoo-Szene im europäischen Ausland. Sie beschreibt, wie sie regelmäßig in Tattoo-Studios in europäischen Großstädten eingeladen werde und davon sowohl sie als auch die Tattoo-Studios profitieren würden.

Soziale Beziehungen innerhalb des künstlerischen Feldes können laut den befragten Künstler*innen auch Schwierigkeiten mit sich bringen. Zum einen wird die Wiener Szene von einigen Befragten als sehr verbandelt beschrieben, in der „Freunderlwirtschaft“ und Loyalität eine große Rolle spielen würden. Konkurrenzdenken führen die Befragten insbesondere auf den übersättigten Kunstmarkt und die teilweise prekären Lebensumstände von Kunstschaffenden zurück, auf wenige Ausschreibungen kämen zudem sehr viele Bewerber*innen und der Druck, Geld durch Ausstellungen zu verdienen, sei sehr hoch. Einige Befragte beschreiben, dass das Besuchen von Ausstellungen bzw. das Mitmachen bei

Gruppenausstellungen anderer Künstler*innen erwartet wird und das für sie einen zu hohen Ressourcenaufwand bedeute, bei gleichzeitig zu geringem persönlichen Nutzen.

Von den jüngeren Befragten wird immer wieder die Party- und Klubkulturszene angesprochen, bei der vor allem „Sehen-und-Gesehen-werden“, Drogen- und Alkoholexzesse eine größere Rolle spielen würden. Von den Befragten wird das als sehr anstrengend beschrieben, es koste Kraft und Energie, die dann für den Schaffensprozess fehlen würde.

„Im Studium haben wir gelernt, geh so viel wie möglich zu Ausstellungen, knüpfe Kontakte, informier dich, stell dich da hin und sei freundlich, und ich glaub, wenn du der Typ bist, immer bis zum Schluss zu bleiben und da mitzumachen, und dann langsam Leute kennenlernen, kann das funktionieren, muss aber nicht. Gemeinsam zu feiern und dann die gute Kunst zu verkaufen, ist schwierig. Dass du nicht nur das Feier-Mädel bist, sondern eben auch deine Kunst funktioniert, ist der nächste Schritt.“ (Clara)

Vor allem jene Künstler*innen, welche nicht durch eine Galerie vertreten werden oder ein erfolgreiches (Klein-/Einzel-)Unternehmen führen wie etwa die Fotografin oder Tattoo-Künstlerin, beschreiben, dass Networking eine sehr große Bedeutung für sie habe und sie gleichzeitig vor Herausforderungen setze. Für erfolgreiche künstlerische Erwerbsarbeit sei es enorm wichtig, Kontakte zu Galerist*innen, Kurator*innen, Sammler*innen, Journalist*innen und anderen Kulturschaffenden zu knüpfen. Kontakte helfen laut den Befragten etwa, von Ausschreibungen zu erfahren, Kunstwerke zu verkaufen, durch Galerien vertreten zu werden, Interviews geben zu können, an Ausstellungen mitwirken zu dürfen oder Jobs zu bekommen. Einige der Befragten äußern, dass für sie dieses Kontaktknüpfen sehr schwierig ist, sie führen dies auf ihre eher introvertierten Persönlichkeiten zurück. Andere Interviewpartner*innen geben an, dass ihnen das nicht so schwer falle. Als besonders herausfordernd wird von den jüngeren Künstler*innen beschrieben, dass sie es sich angewöhnt haben, zu sämtlichen vermeintlich „wichtigen“ Leuten nett zu sein. Laut deren Aussage spräche es sich in der Wiener Kunstszene schnell herum, wenn sich ein*e Künstler*in „zu frech“ benommen hätte oder schlichtweg „zu mühsam“ war. Gleichzeitig fühlen sich vor allem die jüngeren, weniger etablierten Künstler*innen dem Zwang ausgesetzt, bei sämtlichen Kunstveranstaltungen Präsenz zu zeigen. Durch eine häufige Anwesenheit würden sich demnach öfters Möglichkeiten ergeben, Menschen mit Entscheidungsmacht im Kunstfeld zu treffen.

5.2.4. Soziale Anerkennung

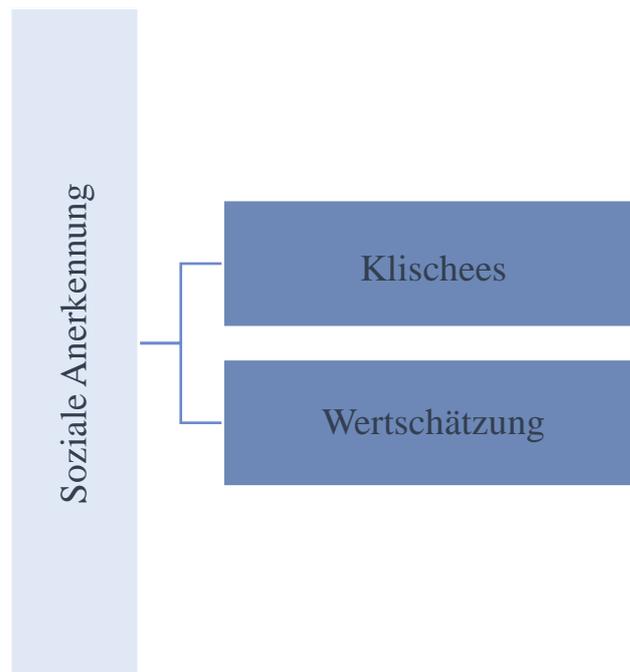


Abbildung 5: Herausforderung 4 mit Unterkategorien, eigene Darstellung

„Künstlerinnen haben kein Geld, sitzen nur rum, machen irgendwas, keiner weiß, was sie wirklich machen, keiner versteht es. Auch dieser unverstandene, exzentrische Künstler, der dem Alkoholismus frönt, das ist, glaub ich, das Klischee. Aber im Endeffekt kannst du diese Klischees nicht mehr umsetzen, weil man so nicht überleben würde.“ (Anna)

Die befragten Künstler*innen beschreiben, dass sie in ihrem Berufs- und Lebensalltag auf sehr viele Klischees stoßen würden. Als häufige Klischees werden genannt, dass Künstler*innen faul und verrückt seien, am Rande der Gesellschaft stünden, keinen Mehrwert schafften, arm seien und Schmarotzer seien. Einige der Befragten geben an, dass manche Klischees für einen großen Teil von Kunstschaffenden gelten, etwa, dass sie sich häufig in finanziell prekären Lagen befinden würden. Auf die vermeintliche Faulheit angesprochen entgegen alle Befragten, dass sie zeitweise weit über 40 Stunden arbeiteten, und dass vor allem die bekannten zeitgenössischen Künstler*innen sehr zielstrebig und fleißig seien. Geltende Klischees werden von den Befragten erst dann als Herausforderungen deklariert, wenn sie ihren Lebens- und Berufsalltag beeinflussen. Etwa, wenn sie bei Kreditvergabe, Wohnungssuche oder auf der Suche nach einer Arbeit die zusätzliches Einkommen bringt, auf die Klischees reduziert werden und damit Benachteiligungen erfahren.

Mehrere Befragte erzählen, dass sie den Eindruck haben, dass ihre künstlerische Arbeit nicht als „echte“ Erwerbsarbeit anerkannt werde. Dies würde direkt ihren Arbeitsalltag

beeinflussen, da von ihrem Umfeld die künstlerische Arbeit häufig auch als zeit- und ortsungebunden verstanden würde und sie öfter einspringen müssten als Personen, die ihre Arbeit an einem externen Arbeitsort verrichten. Damit fühlen sich einige befragte Personen häufiger die Erwartungshaltung ausgesetzt, mehr Zeit in Haushalt, Organisatorisches oder Elternarbeit zu investieren.

„Ja es wird schon wertgeschätzt, die Leute appreciaten das wirklich. Bei Ausstellungseröffnungen siehst du ja, dass da Leute kommen, die damit was anfangen können und was mitnehmen. Und die Wertschätzung ist natürlich nicht die monetäre Wertschätzung, das Geld, das bezahlt wird. In dem Aspekt hapert es.“ (Ida)

Einige Befragten sind der Meinung, dass Kunst generell in Österreich und insbesondere in Wien einen hohen kulturellen Stellenwert hat. Andere Interviewpartner*innen sind gegenteiliger Ansicht; laut ihnen würde Kunst zwar konsumiert werden und nach ihr verlangt werden, wertgeschätzt würden sie sich trotzdem nicht fühlen. Jene Personen, welche der Meinung sind, dass Kunst im Allgemeinen nicht wertgeschätzt wird, beschreiben sich als weniger etabliert und monetär ausgenutzt. Personen, die besser von der Kunst leben können und mit ihrem ökonomischen Auskommen zufrieden sind, haben auch eher das Gefühl, dass Kunst in Österreich einen hohen Stellenwert hat. Einige Befragte weisen darauf hin, dass zwar die Mehrheit der Gesellschaft Kultur konsumiert (etwa durch Werbung, Architektur, Design, Musik, etc.), aber nur ein kleinerer Teil der Bevölkerung dies bewusst tut. Zwei Befragte verknüpfen das bewusste Konsumieren von Kunst mit Privilegien von höheren gesellschaftlichen Schichten; dass sie ihre Kunst auch als Distinktionsmittel wahrnehmen, wird teilweise als herausfordernd beschrieben.

5.2.5. Tätigkeitsbereiche von Kleinunternehmer*innen

„Also es gibt Sachen, die Unternehmen machen müssen: Steuern, Buchhaltung, Materialbeschaffung, Logistik, Transport organisieren, Marketing, Internetpräsenz, Interviews, Texte schreiben, Kommunikation usw. Nur musst du alles selbst machen. Und dann noch Kontakte aufsuchen, mit Leuten connecten. Es ist ein extremer Arbeitsaufwand. Der bestimmt für 5 Leute reichen würde. Ich arbeite in letzter Zeit extrem viel an Organisatorischem, also bestimmt 80% der Zeit. Zeit zum Kreativ-Arbeiten ist schwer frei zu schaufeln.“ (Ida)

Als eine weitere, größere Herausforderung im künstlerischen Erwerbsalltag werden die Arbeitsbereiche und Kompetenzen von Selbstständigen beschrieben. Dies schließt viele Tätigkeitsbereiche mit ein: Buchhaltung, E-Mail-Korrespondenz, Marketing, Online-Auftritt,

Social-Media-Aktivitäten, das Erstellen von Portfolios, Interviews geben, Logistik, Preisgestaltung, Abwicklung von Verträgen etc. Sämtliche Befragten geben an, dass sie sich diese Kompetenzen selbst beigebracht haben und den größeren Teil ihrer Arbeitszeit für diese Tätigkeitsbereiche aufwenden würden. Für manche Befragten ergibt sich damit die Problematik, dass sie zu wenig Zeit für tatsächlich kreative Arbeitszeit hätten; jene Personen beschreiben einen wöchentlichen zeitlichen Arbeitsaufwand von bis zu 60 Stunden.

Auf diesen Herausforderungsbereich haben die Befragten unterschiedliche Strategien für sich selbst entwickelt. Insbesondere die monetär erfolgreichen und besser etablierten Befragten geben an, dass sie möglichst viele Bereiche auslagern; etwa durch eine externe Buchhaltung, zusätzliche Angestellte oder Galerien. Einige Befragte fühlten sich mit dem organisatorischen Aufwand und dem dafür vorausgesetzten Können anfangs überfordert und belegten Weiterbildungskurse, etwa bei der Interessensgemeinschaft Bildende Kunst oder bei Volkshochschulen. Bei den weniger etablierten und jüngeren Künstler*innen spielen auch Kollektive im Umgang mit diesem Herausforderungsbereich eine größere Rolle; sie würden sich gegenseitig unterstützen und wenn möglich Aufgaben aufteilen. Jene Künstler*innen, welche ein Studium an einer Kunstuniversität abgeschlossen haben oder aktuell absolvieren, kritisieren, dass sie keine Ausbildung über die unternehmerische Komponente künstlerischer Erwerbsarbeit erhalten würden.

5.2.6. Zusätzliche Beschäftigungsverhältnisse

„Ist ja auch utopisch zu sagen, man kann vollkommen, oder halt nur davon zu leben. Ich seh nur wenige, die das halt können. Viele haben, und das ist die Regel, einen Brotjob.“
(Jakub)

Vor allem jene Künstler*innen, die durch ihre künstlerische Erwerbsarbeit nicht ausreichend finanzielle Mittel einnehmen können, sind neben ihrer künstlerischen Arbeit noch zusätzlich in Angestelltenverhältnisse oder Projektarbeiten tätig. Diese Angestelltenverhältnisse bzw. Projektarbeiten sind häufig ebenfalls im Kultur- oder Kreativsektor angesiedelt und zeitlich befristet. Einige der Befragten arbeiten hauptsächlich auf Freelancer-Basis. Diejenigen, die einen zusätzlichen „Brotjob“ haben, berichten eher von großen Belastungen. Ihnen würde nicht ausreichend Zeit und Kraft bleiben, um sich um ihre Künstler*innen-Karriere zu kümmern, diese oft atypischen Beschäftigungsverhältnisse seien eher strukturiert und planbar und durch ihre Doppeltätigkeiten würden sie an wöchentliche Arbeitsstunden von bis zu 60

Stunden kommen. Die finanziell erfolgreichen Befragten sind der Meinung, dass diese Nebenjobs für eine Künstler*innen-Karriere nicht hilfreich sind und sie vom wesentlichen ablenken würden. Ein Künstler erzählt, wie er sich aufgrund seines „Brotjobs“ in ein Burnout hineingearbeitet habe, diesen Job hat er nun aufgegeben und widmet sich seither fast ausschließlich seiner künstlerischen Erwerbsarbeit. Zwei andere Künstler*innen haben eine gegenteilige Entscheidung getroffen: Da ihnen die finanziellen Einnahmen aus ihren künstlerischen Engagements zu unsicher und zu niedrig seien, konzentrierten sie sich von nun an auf ihre „Brotjobs“; sämtliche zusätzliche Einnahmen aus ihren künstlerischen Tätigkeiten seien ein Plus, von dem sie aber nicht abhängig seien. Diese finanzielle Sicherheit würde für die zwei Befragten den Druck mit Kunst Geld verdienen zu müssen nehmen, damit seien sie auch wieder in ihrer Kreativität freier.

Einige Befragte schildern das Problem, dass sie bei der Arbeitssuche für Nebentätigkeiten außerhalb des Kunst- und Kreativsektors häufiger abgelehnt werden würden, weil sie als überqualifiziert klassifiziert oder als faul abgestempelt werden würden.

5.2.7. Entgrenzung

„Ich spüre eine totale Entgrenzung von Arbeit und Freizeit. Und deswegen ist es wichtig, einen passenden Bereich zu finden, so dass das dann in Ordnung ist und man das in Kauf nimmt.“ (Anna)

Einige der Befragten, insbesondere jene, die noch am Anfang ihrer Künstler*innen-Karriere stehen, beschreiben eine Entgrenzung von Arbeit und Freizeit, ebenso von Geschäftsbeziehungen und Freundschaften.

Die Interviewpartner*innen schildern, dass es kaum Zeiten gibt, in denen sie nicht über Kunstprojekte oder Inspirationen zumindest nachdenken würden. Bei genauerem Nachfragen stellt sich bei den erfahreneren Künstler*innen heraus, dass diese Entgrenzung nicht (mehr) als ausschließlich belastend wahrgenommen wird und sie auch durchwegs auch Vorteile aus ihrem eher wenig strukturierten Arbeitsalltag ziehen.

Jene Personen, die besser mit der Entgrenzung ihres Arbeits- und Freizeitalltags zurechtkommen, haben teilweise feste Rituale und Regeln etabliert. So versuchen sie, sich an von ihnen festgelegte Kernarbeitszeiten zu halten, den Feierabend bewusst zu verbringen und ihre Kreativität dennoch in den Alltag zu integrieren, da dies auch als Bereicherung

verstanden wird. Eine größere Rolle bei der wahrgenommenen Entgrenzung spielen zudem auch soziale Beziehungen in- und außerhalb des Kunstfeldes. Auch hier haben die Befragten unterschiedliche Strategien gefunden; einige haben für sich akzeptiert, dass die Grenzen zwischen Arbeits- und Freundschaftsbeziehungen oft fließend sind, andere halten bewusst und mit teilweise größerem Aufwand auch Freundschaftsbeziehungen mit Personen aufrecht, die nichts mit dem Kunstfeld zu tun haben.

5.2.8. Diskriminierungsdimension weibliches Geschlecht

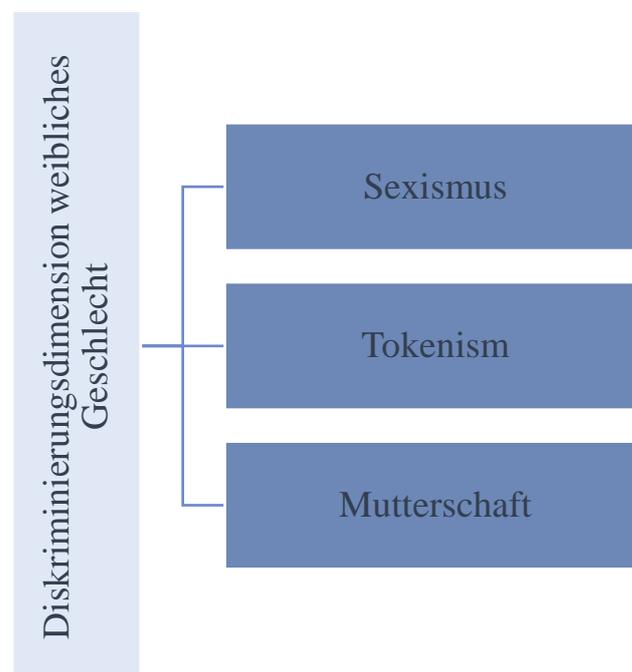


Abbildung 6: Herausforderung 8 mit Unterkategorien, eigene Darstellung

„Es geht weiter, je höher man in den Kunst-Institutionen kommt, desto mehr gibt es ältere Männer in den Positionen. Die das erstens verteidigen vor jungen Frauen und zweitens ausnutzen [...]. Und als Frau in der Kunst wirst du immer in Situationen gedrängt, in denen du still und nett bleiben musst. Wo du deine Meinung nicht sagen kannst. Und dich fürchten musst, weil sich in der Kunstszene alles super schnell rumspricht. Dass dann ein Mann sagt, mit der brauchen wir nicht arbeiten die ist ur komisch und hysterisch. Und so verbaust du dir Chancen und du musst dieses Spiel die ganze Zeit mitspielen. Das ist extrem anstrengend.“ (Ida)

Die befragten weiblichen Künstlerinnen erleben männlich dominierte Machtstrukturen im Kunstfeld. Sie geben zwar an, dass sie einen gewissen Wandel im künstlerischen Feld hin zu mehr Gleichstellung erleben, in ihrem Arbeitsalltag fühlen sie sich dennoch mit patriarchalen

Strukturen konfrontiert. Wirtschaftliche und soziale Ressourcen werden nach wie vor allem Männern zugeteilt, insbesondere in Museen oder in einflussreichen Galerien. Im institutionellen Rahmen, etwa in den Kunstuniversitäten, oder in den sogenannten off-spaces werden diese Strukturen eher als aufbrechend und umkämpft beschrieben. So schildern die Interviewpartnerinnen, dass ihnen ein Aufgebehren gegen die strukturelle Benachteiligung teilweise schwer fallen würde, denn insbesondere als nicht etablierte und jüngere Künstlerinnen müssten sie dann mit Sanktionen rechnen. Zwei der Befragten schildern, dass sie sich in Situationen mit Galeristen bzw. Kuratoren sexuell bedrängt gefühlt haben und das Machtgefälle – beide waren jüngere, weniger stark etablierte Künstlerinnen – sie beim Umgang damit zusätzlich belastet habe.

„Und die andere Sache ist dieser Tokenism. Du wirst immer benutzt, damit die ihren Status haben, oh da ist eine junge weibliche Künstlerin eingeladen worden. Du wirst als weibliche Künstlerin eingeladen. Und egal welche Arbeit du machst, es ist dann eine weibliche Kunst.“ (Ida)

Durch die vermehrten Bestrebungen der Kunstszene hin zu mehr Gleichstellung zwischen Männern und Frauen* bedingt, erleben einige Frauen auch, dass sie zu Ausstellungen aufgrund der Symbolkraft ihres Geschlechtes eingeladen werden und nicht aufgrund ihres künstlerischen Könnens.

Gleichzeitig fühlen sich einige Künstlerinnen mit der Situation konfrontiert, dass von ihnen erwartet werden würde, als „Sprachrohr der Unterdrückten“ zu agieren. Mit ihrem weiblichen Geschlecht gehe gleichzeitig einher, dass in ihre Kunst immer eine weibliche Perspektive hineininterpretiert wird. Zwei der befragten Künstlerinnen hinterfragen dieses Muster und äußern Wut darüber, dass von Männern weniger erwartet werden würde, sozialkritisch und machthinterfragend zu arbeiten.

Die Befragten geben auch an, dass sie einen im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen deutlich höheren Leistungsdruck und Rechtfertigungsdruck verspüren würden. Die befragten Künstlerinnen sehen sich mit ähnlichen Herausforderungen wie Frauen außerhalb des Kunstfeldes konfrontiert.

In einigen Interviews kommt auch zum Ausdruck, wie die befragten Frauen sexistische und in der Gesellschaft fest verankerte Rollenverständnisse internalisiert haben und versuchen diese zu hinterfragen und aufzubrechen. So weisen etwa einige der Frauen darauf hin, dass gängige weibliche Rollenklischees – dass Frauen genügsam, kooperativ, freundlich und umgänglich seien – auch von ihnen fest erwartet werden.

Fast alle befragten Interviewpartnerinnen berichten von sexistischen Alltagssituationen. Als zusätzlich belastend wird von den Betroffenen wahrgenommen, dass sie sich diskriminierenden und potenziellen Käufer*innen, Kurator*innen oder Sammler*innen nicht zu sehr widersetzen dürften, weil sie von den Verkäufen oder Kontakte abhängig seien. Interessant ist, dass einige befragte Frauen sich zunächst als nicht diskriminiert, sondern als Frau im Kunstfeld eher in einer privilegierten Situation verstehen würden. Anschließend werden jedoch klar diskriminierende und sexistische Situationen beschrieben. Eine Strategie für Betroffene könnte demnach sein, sexistische Situationen umzudeuten, um nicht in eine konfrontierende Auseinandersetzung mit potenziellen Kund*innen oder Sammler*innen zu geraten.

Bei den für diese Forschungsarbeit befragten Frauen fühlen sich insbesondere jene stark von Sexismus betroffen und eingeschränkt, welche in der Kunstszene weniger stark etabliert sind, eher jünger sind und finanziell prekär leben. Mit steigendem (monetären) Erfolg könnte auch einhergehen, dass Frauen in machtvollere Positionen gelangen und sich dort besser wehren können bzw. weniger sexistisch angegriffen oder sexuell bedrängt werden.

Die jüngeren Künstlerinnen berichten, dass sie sich von weiblichen* Kulturarbeitenden – wie etwa Sammlerinnen, Kuratorinnen oder Galeristinnen – besser betreut und vertreten fühlen würden. Eine Strategie der befragten Frauen ist auch, sich vor allem in jene Kunsträume zu begeben, welche weniger stark institutionalisiert und mit alten, männlich dominierten Machtstrukturen durchzogen sind.

„Aber eben auch, dass die Gesellschaft viele Arbeitsformen die unbezahlt oder kaum bezahlt sind, nicht als Arbeit anerkannt. Ich als Mutter, Stichwort Care-Arbeit. Die Arbeit, die nicht eins zu eins ausgezahlt wird, wird in unserem kapitalistischen System einfach nicht wertgeschätzt. Bei dem möglichst hoher Lohn das Gut ist, an dem alles gemessen wird. Da fall ich raus, sowohl als Mutter, als auch als Künstlerin. [...] Mutter-Sein macht mich schon stärker. Bin ja quasi gesellschaftlich weder als Künstlerin, noch als Mutter anerkannt.“ (Lini⁵¹)

Lini ist in ihren frühen Zwanzigern Mutter geworden und lebt von dem Kindsvater getrennt. Sie hat mit dem Kindsvater das geteilte Sorgerecht, welches zu gleichen Teilen aufgeteilt ist. Sie fühlt sich als Mutter und Künstlerin von der Gesellschaft doppelt nicht wertgeschätzt. Sie

⁵¹ In der vorliegenden Forschungsarbeit konnte aus forschungspragmatischen Gründen nur eine Künstlerin in das Sample miteingeschlossen, welche Mutter ist und Elternarbeit leistet. Dieses Unterkapitel ist demnach eher als Fallbeschreibung zu verstehen.

erklärt sich das dadurch, dass in einem kapitalistischen System gesellschaftliche Anerkennung mit einem möglichst hohen monetären Lohn verknüpft sei. Weder ihre Elternarbeit noch ihre künstlerische Arbeit würden nach ihrer Deutung hin gerecht entlohnt werden. Sie berichtet auch davon, dass ihre zeitlichen Ressourcen durch ihre Elternarbeit stark eingeschränkt sind und sich ihre Prioritäten – weg von der Arbeit und hin zu ihrem Kind – verschoben hätten.

Lini fühlt sich als Frau und Mutter mit doppelten gesellschaftlichen Rollenvorstellungen konfrontiert. Sie wird, wenn ihr Kind etwa in der Betreuungseinrichtung oder beim Kindsvater ist, immer gefragt, wo ihr Kind sei. Sie fühlt sich in solchen Situationen oft so, als würden die anderen ihr insgeheim vorwerfen, dass sie eine Rabenmutter sei. Männer werden ihrer Meinung nach nicht gefragt, wo ihre Kinder seien, wenn diese fremdbetreut werden. Für sie haben es Eltern – insbesondere Mütter – schwieriger, eine Kunstkarriere zu verfolgen. Insofern eine gerecht aufgeteilte Elternarbeit nicht möglich ist, rät sie anderen Künstler*innen davon ab, Kinder zu bekommen.

Für Lini gibt es als Künstlerin und Mutter in der Kunst aber auch erfüllende Aspekte. So beschreibt sie, dass durch ihre freie Zeiteinteilung und dem generell eher weniger strukturierten Arbeitsalltag ihr Kinder leichter integriert werden kann, was sie durchaus genießt. Sie ist relativ jung Mutter geworden und fühlte sich in den Anfangszeiten eher allein als Mutter in der Kunstszene. Inzwischen würden aber auch andere Personen in ihrem Umfeld Eltern werden, auch die damit einhergehenden Veränderungen genießt sie sehr.

5.2.9. Emotionale Herausforderungen

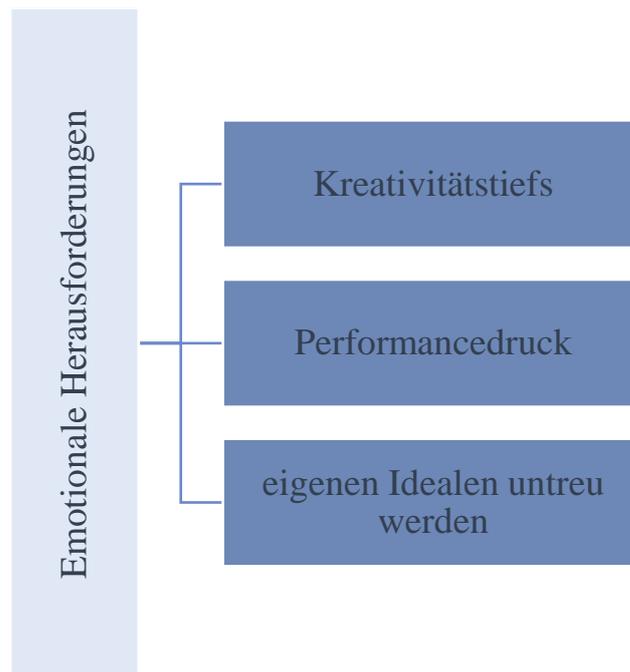


Abbildung 7: Herausforderung 9 mit Unterkategorien, eigene Darstellung

„Kreativitätstiefs sind das Leid vieler Künstler. Bei vielen ist es ein Auf und Ab. Da gibt's Phasen, in denen man gut arbeiten kann und Phasen, in denen man irgendwie grad nicht so viel verfolgt. Manchmal gehts mir gut, manchmal schlechter damit. Viele, die kreativ sind, haben da so ein auf und ab. Und bei manchen geht das dann in Depressionen und Hochphasen.“ (Ben)

Neben den bisher aufgezeigten Herausforderungen berichten die Befragten immer wieder von unterschiedlichen emotionalen und psychischen Herausforderungen, die durch ihre Erwerbsarbeit ausgelöst werden würden und mit deren Umgang erheblicher emotionaler Aufwand verbunden sei. Einige der Befragten haben mit Kreativitätstiefs zu kämpfen. Die Betroffenen führen diese Kreativitätstiefs beispielsweise auf natürliche Phasen des kreativen Schaffens zurück. Nach dem Deutungsansatz dieser Personen müsse man die Phasen einfach abwarten und sich kleineren Projekten widmen, bis die Kreativität wieder zurück kommt. Für jene Betroffenen, die den Deutungsansatz einer fließenden Kreativität vertreten, werden die Phasen der Kreativitätstiefs als sehr belastend beschrieben, sie spüren Angst und Sorge, falls die Kreativität nicht mehr zurückkommen wird.

Andere Befragte verstehen ihre Kreativitätstiefs in Abhängigkeit von Überarbeitung und Überbelastung. Dies stellt sie vor das Problem, dass sie ihren organisatorischen Aufwand, der mit künstlerischer Erwerbsarbeit einhergeht, zurückstellen müssen. Erfolgreiche

Künstler*innen haben die Strategie entwickelt, möglichst viele Tätigkeitsbereiche auszulagern, um sich mehr der kreativen Seite ihrer Arbeit widmen zu können. Jüngere Künstler*innen haben diese Möglichkeiten nicht und sehen sich eher mit Kreativitätstiefs aufgrund ihrer Mehrfachbelastungen konfrontiert.

„Man kann nicht immer gleich hoch performen. Wenn du sagst, hey ich bin eigentlich erledigt, dann muss man auch produzieren können. Es ist ein konstanter Druck und ich will mich ja auch konstant verbessern. Weil diese konstante Auftragsbefriedigung ist extrem erschöpfend. Man ist keine Maschine, und schon mal gar nicht im kreativen Sinne.“
(Mathilda)

Einige Befragte – insbesondere jene, die ihr kreatives Schaffen eng mit den Wünschen der Kund*innen abstimmen müssen – berichten von einem hohen Performancedruck. Die Tätowiererin und die Fotografin schildern beide, dass sie die ganze Zeit während eines Auftrags abliefern müssen und ihre künstlerische Arbeit von den Kund*innen auch als Dienstleistung verstanden wird. Aber auch jene Künstler*innen, welche freier arbeiten und weniger von Kund*innenwünschen abhängig sind, berichten von Performancedruck, etwa während Ausstellungen. Die meisten von ihnen sind der Meinung, dass das Kunstwerk eben nicht vom*von der*dem Künstler*in getrennt betrachtet werden kann und damit sowohl ihre Kunstwerke als auch ihre Person und ihr Auftritt einer permanenten Beurteilung durch Betrachter*innen standhalten müssen.

Der Performancedruck wird von Künstler*innen nicht nur im echten Leben wahrgenommen, sondern auch in ihrem Internetauftritt. Jene Personen, welche Social Media, wie etwa Instagram, bewusst in ihrem Arbeitsalltag integrieren, berichten von einer interessanten Dynamik. Der Algorithmus in Apps wie in Instagram bewertet Gesicht, Körper und Privatleben besser; falls Künstler*innen durch diese Apps zu Reichweite mehr kommen möchten, dürfen sie ihre Inhalte nicht ausschließlich auf ihre Kunstwerke beschränken. Einige Befragte lehnen aus diesen Gründen einen Auftritt auf solchen Plattformen ab.

„Es ging sich alles nicht mehr aus. Dieses ungenügsame Gefühl, dass du nix mehr abschließt, jeden Tag ein Karussell. So konnte ich nicht mehr leben, war nur noch am Häkchen setzen. Kann man ein paar Jahre machen, aber es geht auf die Gesundheit. Dann noch eine Beziehung, Freunde, soziale Verpflichtungen, die Arbeit, am Wochenende in die Hinterkammer. Ich bin gerannt, wirklich, ich bin durch geprescht. Keine gute Art zu leben. Kapitalistische Logiken mit Leistungsdruck stehen künstlerischem Schaffen dermaßen im Weg.“ (Jakub)

Sämtliche Befragten – außer der finanziell sehr erfolgreiche und international gut etablierte Künstler Khaled – erzählen von massiver Überarbeitung und einem hohem Belastungsniveau

in ihrem Arbeitsalltag. Gleichzeitig vertreten diese Interviewpartner*innen die Ansicht, dass hoher Druck für Kreativität sehr schädlich sei. Interessanterweise erzählen sowohl besser etablierte Künstler*innen, als auch breit aufgestellt und finanziell abgesicherte Künstler*innen und finanziell erfolgreiche Kreativunternehmer*innen wie die Fotografin oder die Tätowiererin von ähnlich hohen Belastungsniveaus. Einige Betroffene nehmen therapeutische Hilfe in Anspruch, um mit ihrer Belastung umzugehen. Andere wiederum versuchen diesen Druck mit Alkohol, Drogen und Partys entgegenzuwirken. Die wenigsten schaffen es sich bewusst Auszeiten zu nehmen. Dies wird von den Befragten auf das Gefühl zurückgeführt, dass sie nur das verdienen, was sie tatsächlich leisten und sich jederzeit eine wichtige Chance, Ausstellung oder ein Kontakt ergeben könnten.

Mehrere Befragte weisen darauf hin, dass ihr hohes psychisches Belastungsniveau in direktem Zusammenhang mit ihrer Einkommenssituation steht. Künstler*innen, welche noch am Anfang ihrer Karriere stehen, berichten davon, dass sie den Druck verspüren würden, sämtliche Angebote und Ausstellungen zuzusagen, weil aufgrund der mangelnden Planungssicherheit sie nie sicher gehen könnten, wann sich ihnen die nächste Möglichkeit anbietet. Ähnlich wie Selbstständige in anderen Berufssparten verdienen die meisten von den Befragten nur dann Geld, wenn sie aktiv an ihrem Netzwerk arbeiten, (Förder-)Anträge schreiben oder Bewerbungen abschicken. Auch das kann ein Grund für das hohe Belastungsniveau sein. Alle Befragten äußern das Problem, dass sie Schwierigkeiten mit der ihnen zur Verfügung stehenden Zeit haben würden. Jene befragten Personen, die es sich leisten können, geben Teile ihrer Arbeit – etwa Marketing, PR und Preisabwicklung – an Externe weiter. Einige der befragten jüngeren Künstler*innen, die sich das Auslagern noch nicht leisten können, versuchen durch Arbeit in Kollektiven Aufgabenbereiche aufzuteilen. Ein weiterer Grund für die hohen Belastungen sind auch die atypischen Beschäftigungsverhältnisse, welche einige Interviewpartner*innen eingehen müssen, um ein sicheres Standbein neben der Kunst zu haben. Diese atypischen Beschäftigungsverhältnisse sind häufig auf Freelancer-Basis im Kreativsektor. Ein Befragter hat durch eine dauerhaft hohes Belastungsniveau ein diagnostiziertes Burn-out-syndrom bekommen. Viele der Befragten berichten von wöchentlich bis zu 60 Arbeitsstunden und unregelmäßigen Arbeitszeiten. So haben die wenigsten an Wochenenden frei. Einige der bereits erfahreneren Künstler*innen versuchen durch strukturierte Arbeitszeiten mit ausreichend Erholungsphasen einer Überbelastung entgegenzuwirken.

„Seit dem Studium gibt es die Diskussion: Würdest du deine Kunst verkaufen, nur an jemanden, der damit spekuliert und sie dann wieder weiterverkauft? Und mehr an dem Wert interessiert ist als an dem Inhalt?“ (Clara)

Einige der Künstler*innen berichten, dass für sie das Vereinbaren mit den (Markt-)Logiken des künstlerischen Feldes mit einem hohen Kraftaufwand verbunden ist. Andere Künstler*innen, insbesondere die bereits besser etablierten und erfahreneren Künstler*innen, scheinen einen ent-idealisierten Umgang damit gefunden zu haben. Die zweite Gruppe versteht das Verkaufen, Spekulieren – oder bezogen auf die beiden Kreativunternehmer*innen, enge Arbeiten an Kund*innenwünsche – als normales Spektrum ihres Berufes. Die Idealvorstellung für die meisten Befragten wäre, dass ihre Kunst sichtbar für alle Gesellschaftsmitglieder – etwa in einem Museum – ausgestellt werden würde und sie dennoch ausreichend und angemessen für ihre Arbeit entlohnt würden. In der Realität sieht es aber insbesondere bei jenen befragten Künstler*innen, die gut davon leben können so aus, dass Kunstwerke über Galerien verkauft werden und sie wenig Handlungsmacht darüber haben, was nach dem Verkauf des Werkes damit gemacht wird oder wem es dann gehört. Aus diesen Gründen bevorzugen einige der Befragten, ihr Einkommen aus Ausstellungshonorare zu beziehen. Dies stellt sie wiederum vor das Problem, dass die Ausstellungshonorare meist zu niedrig und zu selten ausreichend für ein Leben über der Armutsgrenze sind.

Neben dem Vereinbaren mit den speziellen ökonomischen Logiken des Kunstfeldes müssen die Befragten auch einen Umgang mit Menschen im Kunstfeld finden, die in höheren Machtpositionen sind und auf die sie gewissermaßen angewiesen sind. Die befragten jüngeren weiblichen Künstlerinnen verbinden damit etwa eine Unvereinbarkeit mit ihrer feministischen Grundeinstellung. Eine weitere Herausforderung bezogen auf das Verschieben oder Verteidigen eigener Ideale ist die komplexe Beziehung zwischen Kunst und Kommerz. Sämtliche Befragte sagen dahingehend, dass sie ihre Kunst aus sich heraus produzieren würden und aktuelle Trends des Kunstmarktes weitestgehend vernachlässigen würden. Bei diesem Aspekt lässt sich beobachten, dass die befragten Künstler*innen größten Wert darauf legen, dass ihre Kunst als authentisch, individuell und als nicht-austauschbar verstanden wird und sie als idealistische Menschen verstanden werden.

5.3. Auswirkungen der Covid-19-Pandemie

Im Folgenden wird die Situation der Befragten während und unmittelbar nach der Covid-19-Pandemie genauer vorgestellt.

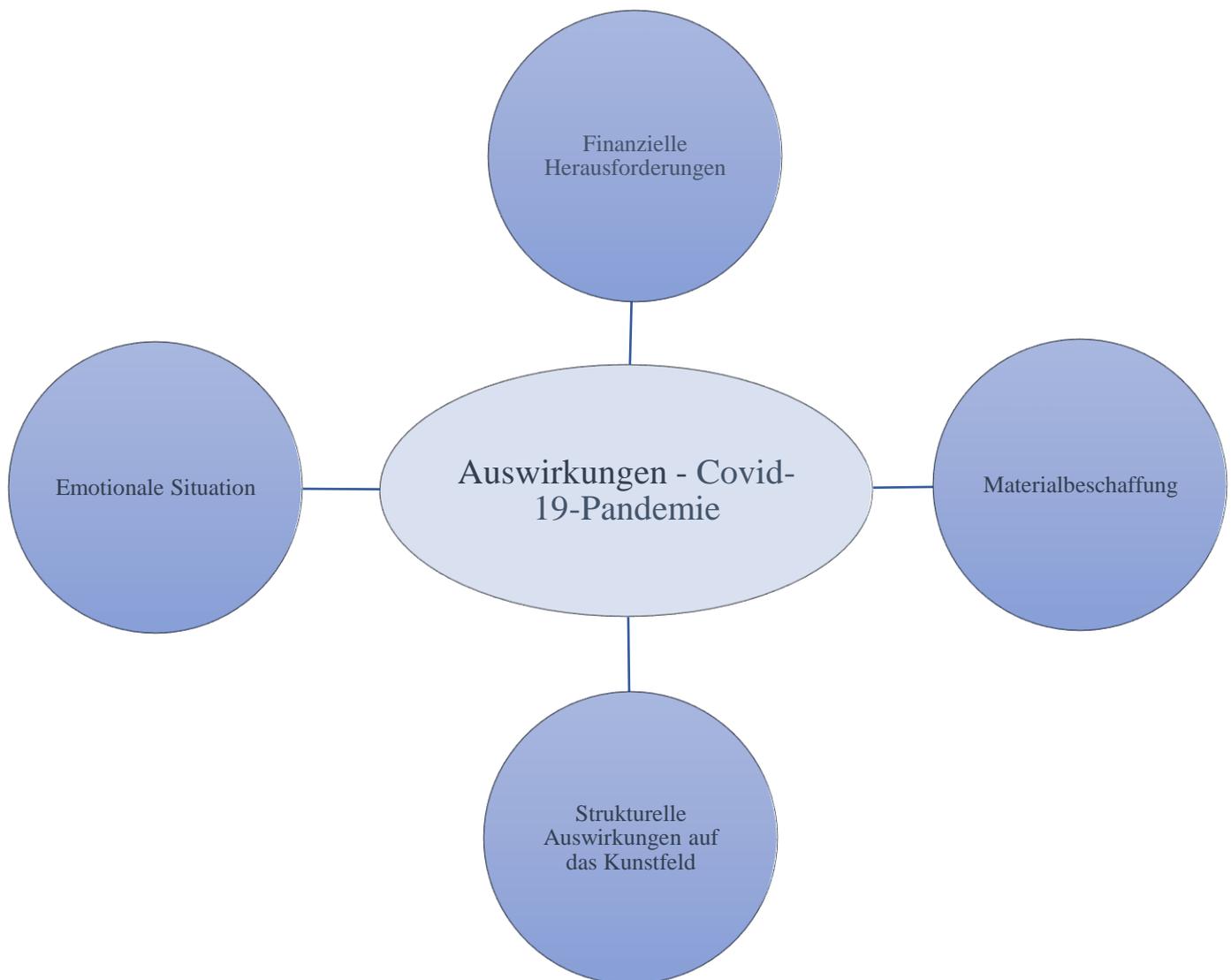


Abbildung 8: Auswirkungen der Covid-19-Pandemie, eigene Darstellung

Einige der Befragten haben durch die Auswirkungen der Pandemie finanzielle Schäden davon getragen. Diese Beiden nahmen keine Förderungen in Anspruch. Insbesondere Khaled, welcher ein international etablierter Künstler ist, hat aufgrund seiner finanziell herausfordernden Situation Sparmaßnahmen ergriffen. So konnte er nicht mehr wie gewohnt

teure Materialien einkaufen und er schloss einige seiner Studios im europäischen Ausland. Diese beiden Betroffenen berichten, dass sie mit Anfang 2022 ihre Beschäftigung wieder normal fortführen konnten und seither sich ihr Einkommen wieder stabilisiert hat.

Andere Befragte wiederum haben während und unmittelbar nach der Covid-19-Pandemie eine verstärkte Nachfrage erlebt. So berichtet etwa die Tätowiererin, dass sie in den Phasen der Lockerungen eine sehr hohe Kund*innennachfrage hatte. Auch die gut etablierte Künstlerin Klara erlebte eine hohe Nachfrage an ihren großformatigen Zeichnungen und führt das darauf zurück, dass sich Käufer*innen während der Pandemie etwas Schönes, Tröstendes gönnen wollten.

Jene Künstler*innen, welche neben ihrer künstlerischen Erwerbsarbeit Einkommen aus anderen Beschäftigungsverhältnissen erzielten, berichten davon, dass sie sich in einer finanziell sicheren Situation befunden haben.

Befragte jüngere und noch nicht so stark etablierte Künstler*innen haben sich durch die Förderungen der Bundesregierung finanziell durchwegs sehr gut aufgefangen gefühlt. Teilweise waren die finanziellen Situationen von diesen Befragten durch die Förderungen besser als vorher. Daraus lässt sich schließen, dass die Förderungsmaßnahmen insbesondere bei jüngeren, weniger etablierten und finanziell weniger gut abgesicherten Künstler*innen sehr gut griffen. Kritisiert werden von dieser Befragtengruppe lediglich die wahrgenommene Kompliziertheit der Anträge. Als Strategie dafür griffen diese Künstler*innen auf Hilfsangebote der Interessensgemeinschaft Bildende Kunst oder der Organisation Bildrecht zurück. Auch untereinander gaben sich betroffene Künstler*innen Hilfestellungen.

Einige der Befragten verglichen die finanziellen Hilfsangebote mit einem bedingungslosen Grundeinkommen. Auch die besser etablierten befragten Künstler*innen befürworteten diese Hilfestellungen der Regierung, welche vor allem den weniger etablierten Künstler*innen zur Hilfe kamen. Durch finanzielle Hilfestellungen für die weniger etablierten Künstler*innen wird alltäglichen, finanziellen Sorgen entgegengewirkt. Gleichzeitig wird von einigen Befragten darauf hingewiesen, dass die Förderungszahlungen niemanden zu Reichtum verhalfen; vielmehr lebten Förderungsnehmer*innen meist immer noch knapp über der Armutsgrenze.

„Ich hatte ein Problem mit der Materialbeschaffung. Aber man kann etwas erfinden. Ich mache ja Großformate. Ich hab schon gemalt, hab aber keine Materialien für diese

Riesenleinwände mehr da gehabt. Ich hab dann entdeckt, dass man auch digital malen und zeichnen kann. Früher radierte man auf Kupfer und so, und das mach ich jetzt digital. Und das kann man dann auch Drucken und Verkaufen, ohne Material vorm Verkauf.“ (Khaled)

Insbesondere jene Befragten, welche auf spezielle Materialien in ihrem künstlerischen Arbeitsalltag angewiesen sind, berichten von erheblichen Problemen bei der Materialbeschaffung und von stark gestiegenen Materialkosten. Umgang mit den Schwierigkeiten der Materialbeschaffung fanden sie damit, dass sie mit neuen, teils digitalen Medien experimentierten und Reste verwerteten. Die Situation hat sich aber seit den Lockerungen entschärft und gestiegene Preise führen die Befragten nun weniger auf die Pandemie und mehr auf die sogenannte Teuerungswelle zurück.

„Ich hatte irrsinnig oft Atelierbesuche vor Corona. Und während Covid haben alle abgesagt, auch schon ausgemachte Termine. Das ist alles eingebrochen. [...] Jetzt ist das Thema, ich wollte eigentlich schon länger was mit einem Galeristen machen. Aber er hat gemeint, momentan sei der Markt so schlecht. Dass für ihn das wirtschaftliche Risiko zu hoch sei, um einen unbekanntem Künstler aufzunehmen. Er meinte wegen Covid. Weil die Leute sich entwöhnt hätten, in Galerien zu gehen und Kunst zu kaufen. Die haben sich, sagt er, in der Zwischenzeit andere Hobbys gesucht und andere Möglichkeiten, ihr Geld zu investieren. Und geben deswegen weniger Geld für Kunst aus. Und das was er sonst so verkauft ist so bluechip art.“ (Leonhard)

Wie auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen, gab es auch pandemiebedingte Auswirkungen auf die Strukturen des künstlerischen Feldes. So berichten einige Befragte, dass sich die Nachfrage im Kunstmarkt verändert hätte. Kunst von jüngeren, noch nicht so bekannten Künstler*innen würde (noch) weniger als in Vor-Pandemiezeiten von Käufer*innen und Galerist*innen angefragt werden. Einige Betroffene führen dies auf einen größeren Drang auf finanzielle Sicherheit zurück, Käufer*innen würden finanzielle Risiken eher vermeiden wollen. Davon betroffen ist insbesondere Leonhard, welcher kurz vor der Pandemie sein Kunstdiplom abschloss und seither weniger Interesse von potenziellen Galerist*innen wahrnimmt als in Vor-Pandemiezeiten.

Der Kunstmarkt ist ein sehr internationales Feld. Durch die Pandemie ging die Mobilität von Kunst- und Kulturschaffenden zurück und der internationale Austausch verschob sich eher in den digitalen Raum. Zwei der Befragten haben aufgrund der eingeschränkten Reisefreiheit während der Pandemie Einbußen erlebt; Ben konnte eine ihm angebotene Anstellung bei einem sehr renommierten und international bekannten Künstler nicht annehmen. Khaled musste seine Studios einerseits aus finanziellen Gründen, andererseits aufgrund der eingeschränkten Reisefreiheit schließen.

Es gab auch große Einschränkungen im Ausstellungsbetrieb. Ausstellungen sind für die Befragten einerseits wichtig, um Kontakte zu anderen Kunst- und Kulturschaffenden, Galerist*innen und Sammler*innen zu knüpfen. Andererseits kommt es durch Ausstellungen oft zu Verkäufen und/oder die Künstler*innen bekommen eine finanzielle Entlohnung auf Honorarbasis. Dass Ausstellungen abgesagt wurden bzw. nur mit bestimmten Maßnahmen veranstaltet wurden, wird als ein gängiges Problem dieser Zeit beschrieben. Eine Befragte berichtete, dass während den Maßnahmen häufig digitale Ausstellungen stattfanden und sie so zu internationalen Ausstellungen gekommen ist. Auch eine andere Befragte nahm an solchen Ausstellungen teil.

„Es gab so Phasen. Am Anfang dachte man ja noch, dass "jeder jemanden kennt, der an Covid stirbt". Am Anfang waren es eher so persönliche Sachen. Was gibt es für Maßnahmen. Es war schon eine schwierige Zeit, aber ich hab es dann eher so gesehen, klar ich war dem überdrüssig, und manchmal hab ich Angst bekommen, dass die mir so wichtige Körperlichkeit und Berührung ein Nogo wird. Aber ich hab nicht die ganze Zeit in Angst gelebt. Ich war als Mutter eher genervt.“ (Lini)

In den Anfangszeiten der Covid-19-Pandemie erlebten die Befragten Phasen der Unsicherheit, die Neustrukturierung des Arbeits- und Berufsalltags wird als herausfordernd beschrieben. Auch die Verkündung neuer Maßnahmen verursachte bei den Befragten zunächst Zukunftsängste. Die Phase der emotionalen Unsicherheit dauerte aber bei allen Befragten nur so lange an, bis sie sich an die sogenannte „neue Normalität“ gewohnt hatten, einen individuellen Umgang damit gefunden hatten, die Situation besser einschätzbar wurde und die ersten Förderungen zugesagt wurden. Keine der Befragten Personen (oder deren Familien- und Freundeskreismitglieder) erkrankte schwer an Sars-Covid-19 und niemand hatte mit Langzeitfolgen zu kämpfen.

Lini berichtet aus den pandemiebedingten Lockdowns von enormen (Mehrfach-)Belastungen aufgrund ihrer Elternarbeit. Sie fühlte sich in dieser Zeit von der Gesellschaft und den Regierenden allein gelassen. Insbesondere aus den Zeiten, als die Betreuungseinrichtung ihres Kindes geschlossen hatte und es keine Planungssicherheit mehr gab, berichtet sie von emotionaler Überforderung; ähnlich wie Eltern mit anderen Arbeitshintergründen. Die Anfangszeit beschreibt sie als sehr herausfordernd, sie beschreibt auch den erheblichen emotionalen Aufwand, der notwendig war, damit ihr Kind möglichst wenig von der teils chaotischen Außenwelt mitbekommt.

Nach der ersten Zeit der Unsicherheit erlebten alle Befragten eine Phase von hoher Kreativität. Dass ausnahmslos alle Befragten in den Zeiten nach dem ersten Lockdown ihren emotionalen Zustand als entspannt und ihre Kreativität als sehr hoch beschreiben, kann auf unterschiedliche Gründe zurückgeführt werden. Zum einen sind insbesondere die jüngeren, weniger stark etablierten Künstler*innen durch die Förderungen finanziell abgesichert. Die Förderungen führten dazu, dass finanzielle Sorgen abnahmen und sie keine Zeit für Nebenjobs aufwenden mussten. Dadurch verspürten die Befragten weniger Druck; was wiederum ihrem kreativen Schaffensprozess zugutekam. Alle Befragten beschreiben, dass die Abwesenheit von externen sozialen Verpflichtungen, wie etwa das Besuchen von Ausstellungen, Vernissagen und Eröffnungen, dazu führte, dass sie sich von ihrer kreativen Tätigkeit nicht mehr abgelenkt fühlten, es weniger externe Störfaktoren gab und sie schlichtweg mehr Zeit zur Verfügung hatten. Auch jene Befragten, welche neben ihrer künstlerischen Tätigkeit noch einer anderen Erwerbsarbeit nachgingen, beschreiben diese Zeiten als sehr entschleunigt und angenehm; da sie in Kurzarbeit bzw. im Homeoffice mit flexibler Zeiteinteilung arbeiten konnten. Die Befragten selbst zeigten sich überrascht, dass ihre Kreativität und ihre Produktivität in unsicheren Zeiten wie während oder kurz nach der Covid-19-Pandemie so hoch waren. Sie führen es darauf zurück, dass Kreativität mehr aus „innen heraus“ kommt und weniger vom außen abhängig ist.

5.4. Typologie der Rechtfertigungsmuster der Berufswahl

Bei den Befragten zeigen sich individuelle Argumentationsstrukturen, um die Berufswahl der künstlerischen Erwerbstätigkeit vor sich und anderen zu legitimieren. Diese Rechtfertigungsmuster nutzen die Befragten auch als Strategie, um mit den Herausforderungen ihrer künstlerischen Erwerbsarbeit umgehen zu können.

Nachfolgend soll eine Darstellung von Idealtypen erfolgen, welche sich im primären Handlungssinn, in der Realisation und in den dahinterstehenden Aspirationen unterscheiden. An dieser Stelle sei betont, dass die entwickelten Idealtypen der Rechtfertigungsmuster künstlerischer Erwerbsarbeit übersteigert dargestellt werden, um typenspezifische Charakteristiken besser sichtbar machen zu können und um eine „heuristische Leiter“ entwickeln zu können. Damit sollen ausgehend vom analysierten Material Hypothesen generiert werden, die über das vorliegende Datenmaterial reichen. Da die Typologie die

unterschiedlichen Rechtfertigungsmuster der Befragten lediglich idealtypisch abbildet und diese Typologie auf meiner eigenen Konstruktion beruht, erhebt sie keinen absoluten Anspruch auf Vollständigkeit, Allgemeingültigkeit und Trennschärfe. Auch kann davon ausgegangen werden, dass bildende Künstler*innen Merkmale mehrerer Idealtypen aufweisen und dass sie im Laufe ihres Lebens – etwa aufgrund von Erfolg/Misserfolg der künstlerischen Karriere – ihre Zuordnung zu einem anderen Idealtyp wechseln.

	Primärer Handlungssinn	Realisation	Aspirationen
Individualistische*r Künstler*in	Selbstverwirklichung	Risiken und Prekariat werden als Nebeneffekt akzeptiert Alternativen werden abgelehnt	Durchschnittliches Einkommen Freie Lebensgestaltung
Pragmatische*r Künstler*in	Finanzieller Erfolg	Wert auf Sicherheit Alternativen werden ausgebaut	Finanzieller Erfolg Hohes Ansehen
Idealistische*r Künstler*in	Berufung nachgehen	Konzentration auf Berufung Ausblenden von Risiken und Herausforderungen	Kunst wirkt als Sprachrohr und Bindeglied der Gesellschaft Kunst wird wertgeschätzt und verstanden
Kreativunternehmer*in	Kreatives Talent ausleben im Rahmen einer Selbstständigkeit	Gewählter Beruf wird als normaler Job mit kreativer Komponente verstanden	Talent wird eingesetzt, um erfolgreiches Unternehmen zu führen und Kund*innen zufrieden zu machen

Abbildung 9: Idealtypische Darstellung der Rechtfertigungsmuster, eigene Darstellung

*Idealtyp „individualistische*r Künstler*in“*

Der*die Künstler*in, welche dem Idealtypus *individualistische*r Künstler*in* zuordnungsbar ist, geht es vor allem darum, durch die gewählte Erwerbsarbeit Selbstverwirklichung zu erreichen. Die Realisierung eigener Ziele, Sehnsüchte und Wünsche ist das oberste Ziel. Dabei wird von diesen Personen angenommen, dass das künstlerische Arbeiten ihrem Wesen entspricht und dass sie allein dadurch ihrem wahren Naturell entsprechen würden. Der Schaffensdrang ist bei diesen Personen stark mit dem von ihnen identifizierten Talent verknüpft. Zwar wird durchaus über alternative Möglichkeiten zur künstlerischen Erwerbsarbeit nachgedacht, diese Personen sind aber der festen Überzeugung, dass alles andere sie unglücklich machen würde oder sie gar krank machen würde, wenn sie ihre vorhandene Begabung nicht nutzen können und gegen sich arbeiten würden. Alternativen werden demnach nicht ernsthaft verfolgt und nur als letzter Ausweg verstanden. Jene Künstler*innen, welche als *individualistische Künstler*innen* identifiziert werden können, akzeptieren Risiken und Herausforderungen künstlerischer Erwerbsarbeit als Nebeneffekt ihres gewählten Weges. Erfolgreiches Kunstschaffen wird von diesen Personen gleichgesetzt mit einem durchschnittlichen Einkommen und einer freien Lebensgestaltung. Freiheit, Entfaltung der eigenen Persönlichkeit und ein Tätigkeitsbereich, der der eigenen Begabung entspricht, sind die Ziele dieser Personen. Die Risiken und Herausforderungen der künstlerischen Erwerbsarbeit werden von diesen Personen deswegen in Kauf genommen, weil die Alternativen als nicht besser verstanden werden, sie ihre Begabung nutzen möchten und die Freiheit der Arbeits- und Lebensgestaltung im künstlerischen Bereich als sehr wertvoll erachtet wird.

*Idealtyp „pragmatische*r Künstler*in“*

Jene Künstler*innen, welche dem *pragmatischen* Idealtyp entsprechen, haben ein höheres Sicherheitsbedürfnis, bezogen auf Zukunftsplanung und finanzielle Absicherung, als etwa *individualistische Künstler*innen*. Sie machen Kunst nicht allein wegen des Geldes, aber der finanzielle Aspekt ist dennoch ein größeres Motiv. Alternativen werden aufgebaut und umgesetzt, etwa im Rahmen von zusätzlichen (kunstfernen) Beschäftigungsverhältnissen oder einer Ausbildung abseits des kreativen Bereiches. Die *pragmatischen Künstler*innen* haben kein Problem damit, ihr künstlerisches Schaffen als Teilaspekt ihres Lebens zu verstehen, dem auch als Freizeitbeschäftigung nachgegangen werden kann. Neben dem Spaß und der

Freude an der künstlerischen Tätigkeit und dem finanziellen Erfolg ist auch das soziale Ansehen, welches sie durch die Kunst erreichen, von größerer Bedeutung. Der kreative Schaffensprozess findet eher ohne Einfluss von Kund*innen oder potenziellen Käufer*innen statt. Risiken und Herausforderungen werden von *pragmatischen Künstler*innen* so lange in Kauf genommen, wie die negativen Aspekte nicht die positiven Aspekte überwiegen.

*Idealtyp „idealistische*r Künstler*in“*

*Idealistische Künstler*innen* verstehen ihr Talent als eine Berufung. Diese Personen interpretieren ihr künstlerisches Schaffen als eine persönliche und lebenslange Aufgabe, die sie der Gesellschaft erbringen müssen. Sie vertreten die Ansicht, dass, wenn sie nur ihrem „wahren Weg“ folgen, mit Herausforderungen und Risiken der gewählten Erwerbsarbeit umgegangen werden kann und sich Lösungen finden werden. Die künstlerische Begabung und die damit für sie einhergehende Berufung wird als fast mystisch und spirituell beschrieben. Über Alternativen zur künstlerischen Erwerbsarbeit wird nicht nachgedacht. Dieser Idealtyp schreibt der Ehrlichkeit, der Freiheit und dem Stellenwert der Kunst in der Gesellschaft eine sehr große Bedeutung zu. Die Kunst soll für diese Personen als Sprachrohr und Bindeglied der Gesellschaft und sogar zwischen unterschiedlichen Kulturen dienen. Das höchste Ziel dieser Vertreter*innen ist es, dass ihre Kunst wertgeschätzt und verstanden wird.

*Idealtyp „Kreativunternehmer*in“*

Der Tätigkeitsbereich von *Kreativunternehmer*innen* hat eine kreativ-schöpferische Komponente und ist gleichzeitig eine Dienstleistung, die eng mit den Wünschen von Kund*innen abgestimmt wird. Vertreter*innen dieser Sparte verstehen ihre Erwerbsarbeit eher als der Norm entsprechend als Vertreter*innen anderer Sparten. Ihr Tätigkeitsbereich erlaubt ihnen, ihre Kreativität miteinzubringen. Anders als *pragmatische Künstler*innen* sind sie in ihrem Schaffen abhängiger von den Wünschen ihrer Kund*innen und beziehen diese direkt in den Prozess mit ein. *Kreativunternehmer*innen* identifizieren sich stärker als Vertreter*innen anderer Idealtypen als Unternehmer*innen. Damit ist das kreative Schaffen in ihrer Erwerbsarbeit zwar zentral, als fast ebenso wichtig werden auch andere unternehmerische Kernkompetenzen und Tätigkeitsbereiche, wie etwa Service-Orientierung und Marketing, verstanden. Ihr Ziel ist es, ein erfolgreiches Unternehmen zu führen, in dem

sie ihr kreatives Talent einbringen können und Kund*innen zufrieden machen. Mit Risiken und Herausforderungen wird unternehmerisch-professionell umgegangen, so werden etwa Tätigkeitsbereiche ausgelagert oder Sicherheiten ausgebaut.

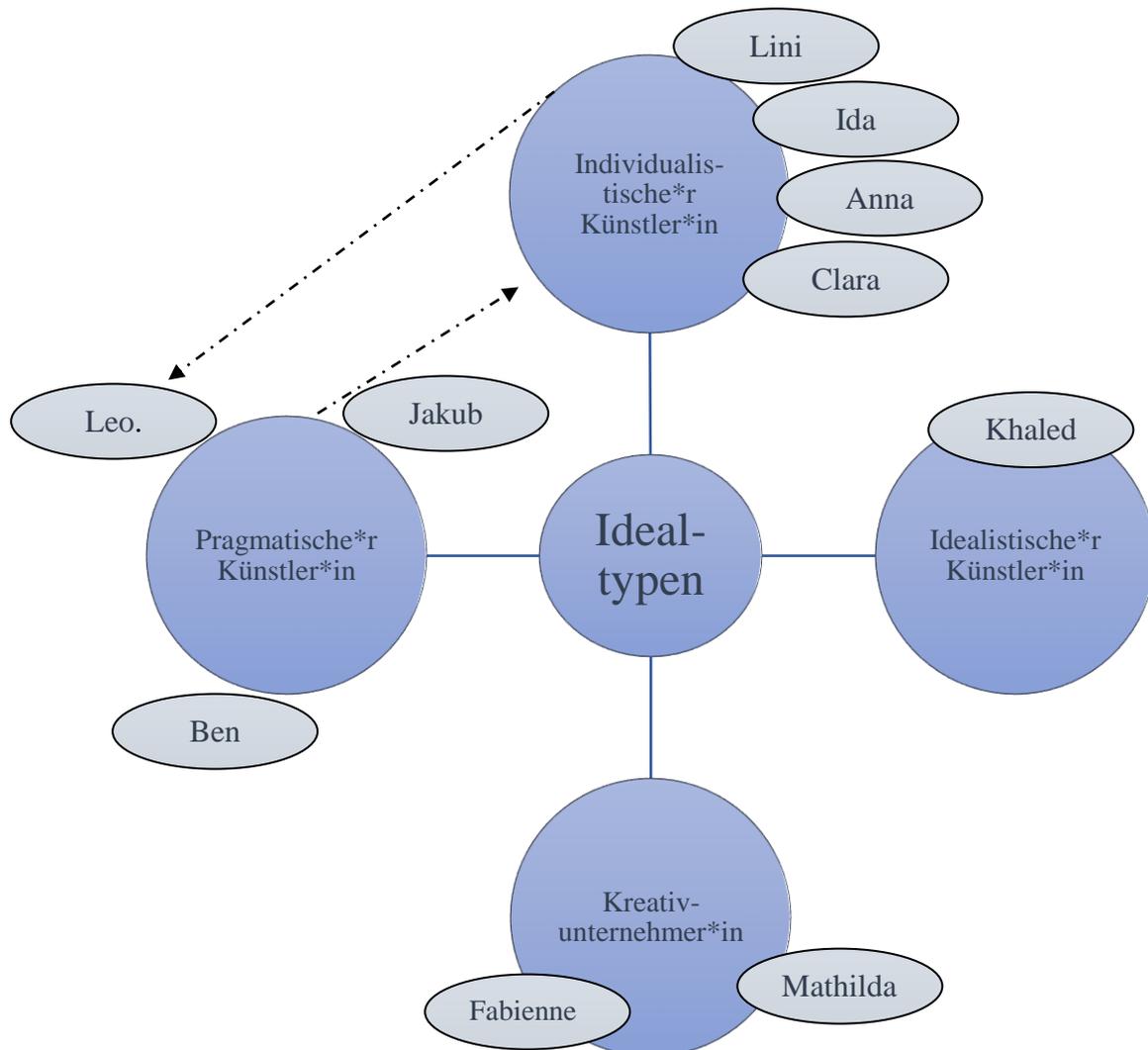


Abbildung 10: Idealtypische Zuordnung des Samples, eigene Darstellung

Die oben vorgenommene Abbildung zeigt, welche Interviewpartner*innen zu welchem Idealtypen zugeordnet werden können und berücksichtigt gleichzeitig Tendenzen bzw. Übereinstimmungen zu anderen Idealtypen. Gleichzeitig ist die vorgenommene Zuordnung

nur von ungefährender Natur, denn die Beweggründe zur Berufswahl sind vielfältiger als eine Darstellung, welche sich auf vier Typen beschränkt, verbildlichen könnte.

Auffällig ist, dass in dem Sample der vorliegenden Forschungsarbeit der Typ *individualistische*r Künstler*in* vorherrschend ist und diesem Typen insbesondere Frauen zugeordnet werden können. Hier stellt sich die Frage, inwiefern dies mit der Sample-Auswahl zusammenhängt bzw. ob es sich um Geschlechtereffekte handelt. Am seltensten ist der Typ *idealistische*r Künstler*in*, welchem Khaled – als der finanziell erfolgreichste und bekannteste Künstler des Samples – zugeordnet werden kann. An dieser Stelle sei noch darauf hingewiesen, dass zwei der Befragten im Laufe ihrer Erwerbsbiografie ihr Rechtfertigungsmuster wechselten; Leonhard und Jakob. Während Jakob bis vor seiner Burnout-Erkrankung eher Merkmale eines *pragmatischen Künstlers* aufwies, änderte sich das innerhalb des letzten Jahres und er weist nun auch Merkmale eines *individualistischen Künstlers* auf. Er hat bemerkt, dass ihm eine freie Lebensgestaltung und die Möglichkeit von Selbstwirksamkeit ebenso wichtig seien, wie Planungssicherheit und ein fixes Einkommen. Bei Leonhard ist es umgekehrt: Da nach dem Studium der erwünschte Erfolg ausblieb und ihn die künstlerische Erwerbsarbeit vor starken Herausforderungen stellte, bemerkte er, dass ihm finanzielle Absicherung und Planungssicherheit doch wichtiger waren als während der Studienzeit. Diese prägnante Zeit nach Studienabschluss änderte seine Hoffnungen und Erwartungen hinsichtlich künstlerischer Erwerbsarbeit und er begann, seine Alternativen auszubauen. An diesen beiden Beispielen ist zu erkennen, dass die Zuordnung zu einem Idealtypen keineswegs gleich im Laufe einer Biografie bleibt.

6. Diskussion

6.1. Zusammenführung und Resümee

Gegenstand der vorliegenden Forschungsarbeit war es, einen Einblick in die Lebens- und Arbeitsrealitäten Bildender Künstler*innen in Wien zu bekommen und empirisch darzustellen.

Als Ausgangspunkt wurde zunächst eine umfassende Literaturanalyse vorgenommen; ausgewählte Fachliteratur wurde vorgestellt, diskutiert und verglichen. Ansätze von Pierre Bourdieu und Howard Becker wurden als theoretische Rahmensetzung gewählt. Während Bourdieus Werk half, die Forschungsfragen zu schärfen, Logiken des künstlerischen Feldes aufzudecken und interne Machtstrukturen zu hinterfragen, konnte Beckers Perspektive helfen, den bourdieuschen Blickwinkel zu weiten und Entscheidungsfreiheiten und Kooperationsnetzwerke der Künstler*innen miteinzuschließen. Impulse beider Theoretiker flossen insbesondere in die Erstellung des Leitfadens ein.

In der vorliegenden Forschungsarbeit standen vor allem mögliche Herausforderungen im Forschungsfokus. Es zeigte sich, dass das erste Hindernis von (angehenden) Künstler*innen der Zutritt zum Feld ist. Die Kunstszene in Wien wird von den Befragten als in viele kleinere Kunstszene unterteilt beschrieben, die sich durch ihre Offenheit und Zugangsbeschränkungen unterscheiden. Was sie gemein haben, sind interne Machtstrukturen; die Befragten beschreiben das Unterwerfen unter geltende Machtverhältnisse mit dem gleichzeitigen Ablehnen dieser Strukturen als enormen emotionalen Kraftaufwand. Gleichzeitig fürchten bei einem Auflehnen insbesondere jüngere, weniger etablierte Künstler*innen feldinterne Sanktionen durch mächtige Personen. Eine weitere identifizierte Herausforderung sind die speziellen kapitalistischen Marktlogiken, die das künstlerische Feld aufweist, etwa dass mit den Werken spekuliert wird oder die Kunst in Privatbesitz übergeht und damit der Öffentlichkeit nicht mehr zur Verfügung steht. Zwar werden diese Logiken von den meisten der Befragten nicht befürwortet, aber um (materiellen) Erfolg zu haben dennoch befolgt. Die finanzielle Planbarkeit und Absicherung – auf sowohl kurzfristige, aber auch längerfristige Perspektive – wird von den Befragten durchwegs als die größte Herausforderung beschrieben. Die Befragten geben an, dass sie sich bei Ausstellungen und Verkäufen nur selten fair bezahlt fühlen. Aufgrund von finanziellen Notlagen nehmen insbesondere die weniger etablierten Befragten häufig Nebenjobs an. Zusätzliche

Beschäftigungsverhältnisse haben wiederum weitere Problematiken zur Folge; zum einen fehlt dann Zeit für die eigentlich angestrebte Kunstkarriere und zum Zweiten kommt es dann schnell zu Überarbeitung und starker Belastung bis hin zum Burn-out. Als eine weitere Herausforderung aus dem Arbeitsalltag von Bildenden Künstler*innen wird die Materialbeschaffung beschrieben. Insbesondere jene Personen, welche sich in prekären finanziellen Situationen befinden, schildern, dass sie sich die teils kostspieligen, aber notwendigen Materialien nicht leisten können. Die Befragten kritisieren, dass es in Wien zu wenig bezahlbare Ateliersplätze gibt und sehen hier die Stadtregierung in der Verantwortung. Ein Mangel an sozialem Kapital – bezogen auf Rückhalt in Familie und Freund*innenkreis, unter Künstler*innen und anderen Kulturarbeitenden wie etwa Galerist*innen, Sammler*innen oder Journalist*innen – wird von den Befragten als Herausforderung klassifiziert. Insbesondere die weniger finanziell erfolgreichen bzw. weniger bekannten Künstler*innen berichten, dass sie in ihrem Arbeits- und Lebensalltag auf viele Klischees stoßen würden. Die in der Gesellschaft herrschenden Klischees über Künstler*innen werden von den Befragten erst dann als Herausforderung verstanden, wenn sie etwa bei Kreditvergabe, Wohnungssuche oder am Arbeitsmarkt aufgrund der geltenden Vorurteile Benachteiligungen erfahren. Die individuell erfahrene Wertschätzung hängt eng mit dem monetären Erfolg der Befragten zusammen. Je finanziell erfolgreicher sie sind, desto höher schätzen sie den Stellenwert von Kunst in Österreich ein. Als weitere Herausforderung werden von den Befragten die für ihren Berufsalltag notwendigen Tätigkeitsbereiche und Kompetenzen von Selbstständigen beschrieben. Dies übersteigt zum einen teilweise den Kenntnisstand der Befragten, zum anderen nehmen Aufgabenfelder wie Marketing, Steuern, Buchhaltung, Öffentlichkeitsarbeit etc. große zeitliche Ressourcen in Anspruch. Vor allem die jüngeren, weniger erfahrenen Künstler*innen beschreiben eine Entgrenzung von Arbeits- und Freizeit und von Geschäftsbeziehungen und Freundschaften. Dies wird von einigen als herausfordernd beschrieben; andere haben sich damit abgefunden und sehen bei einem Verschwimmen der Grenzen von Arbeit und Leben auch Vorteile. Die befragten Künstlerinnen erfahren im künstlerischen Feld auf mehreren Ebenen Sexismus. Zum einen fühlen sie sich weniger ernst genommen als männliche Kollegen und nehmen einen stärkeren Leistungs- und Rechtfertigungsdruck wahr. Auch mit typisch weiblich konnotierten Rollenerwartungen, etwa, dass Frauen genügsam, kooperativ, freundlich und umgänglich sein müssten, sehen sich die Künstlerinnen konfrontiert. Zum Zweiten erleben einige Frauen, dass

sie aufgrund der Symbolkraft ihres Geschlechtes Erfolg erleben, und nicht aufgrund ihres künstlerischen Schaffens. Zum Dritten sehen sich einige Künstlerinnen mit der Erwartung konfrontiert, Aufklärungsarbeit hin zu mehr Gleichstellung samt Lösungsvorschlägen in ihren Werken abliefern zu müssen – während von den männlichen Kollegen keine Sozialkritik oder ein Hinterfragen der eigenen Privilegien verlangt wird. Zum Vierten fanden sich zwei Befragte aufgrund der männlich dominierten Machtstrukturen in der Kunstszene in belastenden Situationen wieder, in denen sie sich sexuell bedrängt und ausgenutzt fühlten. Der Trend in der Kunstszene, hin zu mehr Frauen in führenden Positionen etwa in Galerien, Museen oder Sammlungen, wird von den befragten Frauen als eine richtige und wirkungsstarke Veränderung wahrgenommen. Als Künstlerin ein Kind zu haben bringt komplexe Herausforderungen mit sich, wie eine Befragte schilderte. Als gängige emotionale Herausforderungen künstlerischer Erwerbsarbeit konnten folgende Aspekte identifiziert werden: Kreativitätstiefs, Performancedruck, hohes Belastungsniveau und Überarbeitung und der Unvereinbarkeit der eigenen Ideale im Kunstfeld.

Inwiefern Künstler*innen von Herausforderungen betroffen sind, hängt unter anderem mit ihrer sozio-ökonomischen Positionierung in der Gesellschaft zusammen. Als besonders vulnerable Personengruppe können jüngere, weibliche und/oder (noch) nicht etablierte Künstler*innen verstanden werden. Mit einer erfolgreichen Kunstkarriere, steigender Erfahrung und gesicherten Ressourcen geht auch ein verbesserter Umgang mit Herausforderungen im Alltag und Beruf einher.

Die befragten Künstler*innen weisen ein großes Repertoire an Umgangsstrategien auf. So spielt insbesondere für jüngere und weniger stark etablierten Künstler*innen die Arbeit in Kollektiven eine große Rolle; sowohl bezogen auf Arbeitsteilung, Networking oder Erfahrungsaustausch. Aber auch erfahrene und gut etablierte Künstler*innen profitieren von Kooperationsbeziehungen zu anderen Künstler*innen oder von Mitgliedschaften von Interessensverbänden. Bei den für die vorliegende Forschungsarbeit befragten Künstler*innen wird im Zusammenhang mit sozialen Beziehungen innerhalb des Kunstfeldes weniger von Konkurrenzdruck und mehr von Kooperationen gesprochen. Jene Künstler*innen, die es sich leisten können, lagern möglichst viele ihrer Tätigkeitsbereiche aus – etwa Steuern, Buchhaltung oder Marketing. Das gelingt etwa durch (geringfügig) Angestellte, Galerien oder Engagements von Agenturen. Jene jüngeren und weniger stark etablierten Künstler*innen, welche an einer Kunstuniversität studieren, nutzen die dort verfügbaren Ressourcen (Wissen,

Werkstätten, Ansprechpersonen, Arbeitsplätze) bewusst. Einer besonderen Wichtigkeit hinsichtlich der finanziellen Planbarkeit und Absicherung kommt Förderungsanträgen zu. Fast alle Befragten (abgesehen von den beiden Kreativunternehmerinnen) stellen Förderanträge oder machen bei Ausschreibungen mit. Um mit den emotionalen Herausforderungen umzugehen, haben sich einige Befragte psychotherapeutische Unterstützung gesucht. Aber auch das Austauschen und Mitteilen mit Betroffenen oder feld-externen Freund*innen und Familienmitgliedern wird als bewusste Strategie benutzt.

Ein weiterer Schwerpunkt kam der Untersuchung der Auswirkungen der Covid-19-Pandemie auf die subjektiven Lebensrealitäten dieser Berufsgruppe zu. Zwei Ergebnisse aus diesem Forschungsschwerpunkt sind besonders prägnant: Zum einen scheinen die von der Regierung installierten Förderungshilfen insbesondere jüngere und weniger etablierte Künstler*innen ausreichend durch die Pandemiezeiten gebracht zu haben. Jene Künstler*innen, die finanziell gut von ihrer Kunst leben können, haben während der Pandemie große finanzielle Einbußen erlebt; diese Künstler*innen haben allerdings auch keine Förderung beantragt. Zum zweiten beschreiben die Befragten die Zeiten nach den ersten Maßnahmen als von hoher Kreativität und Produktivität geprägt. Die unsicheren und gesellschaftlich herausfordernden Zeiten während der pandemiebedingten Maßnahmen haben die Kreativität der Befragten nicht beeinträchtigt, vielmehr ist das Gegenteil passiert. Dies ist zum einen darauf zurückzuführen, dass externe Störfaktoren wie soziale Verpflichtungen und finanzielle Sorgen durch die Maßnahmen bzw. durch die Förderungen eingeschränkt wurden. Außerdem hatten die Künstler*innen viel mehr Zeit zu arbeiten. Für eine Künstlerin, nämlich die Mutter, waren die von Maßnahmen geprägten Zeiten herausfordernd und unsicher. Schwierigkeiten durch Corona wurden insbesondere bei der Materialbeschaffung und den maßnahmenbedingten strukturellen Auswirkungen auf das künstlerische Feld identifiziert. Zweiteres meint etwa die eingeschränkte internationale Mobilität, abgesagte Ausstellungen und pandemiebedingt veränderte Marktlogiken.

An dieser Stelle sei aber auch auf die Limitationen der vorliegenden Forschungsarbeit hingewiesen. Wie in den Kapitel 2. und 3. dargestellt, gibt es in der internationalen soziologischen Forschungslandschaft viele Theorien und Publikationen zur künstlerischen Erwerbsarbeit. Diese Annäherungen folgen teils unterschiedlichen Logiken, unterteilt werden können diese etwa nach Manske (2016) grob in Opfer-, Kompliz*innen-, und

Unternehmer*innen-Perspektiven⁵². Ich habe in der vorliegenden Forschungsarbeit eine theoretische Annäherung anhand Pierre Bourdieu und Howard Becker gewählt. Müsste man Pierre Bourdieu in eine der drei Lesarten zuordnen, wäre seine Theorie mit dem herrschaftskritischen Ansatz eher in die Opfer-Perspektive zu verorten. Howard Becker folgt in seinem Ansatz der amerikanischen Tradition des symbolischen Interaktionismus und offenbart ein eher flexibles und prozesshaftes Verständnis von gesellschaftlichen Gegebenheiten. Da Künstler*innen nach ihm aber grundsätzlich die freie Wahl hätten auch einen anderen Beruf zu wählen, und sie sich damit auch freiwillig für die Strukturen, Logiken und Mechanismen des künstlerischen Feldes entscheiden, ist sein Ansatz am ehesten der Kompliz*innen-Perspektive zu zuordnen. Damit fehlt aber eine theoretische Rahmensetzung zum Forschungsgegenstand anhand der Unternehmer*innen-Perspektive. Insbesondere in den Interviews mit den zwei Kreativunternehmerinnen⁵³ Mathilda und Fabienne zeigte sich, dass die theoretische Annäherung durch Pierre Bourdieu und Howard Becker den Kern des eigenen Selbstverständnisses der Kreativunternehmer*innen nicht traf. Würde ich mich in weiteren Forschungen ausführlicher mit Kreativunternehmer*innen auseinandersetzen, bräuchte es meines Erachtens nach eine treffendere theoretische Rahmensetzung für den Idealtypus „Kreativunternehmer*innen“.

Eine weitere Limitation der vorliegenden Forschungsarbeit bringt die Auswahl der Erhebungs- und Auswertungsmethoden mit sich. Als Erhebungsmethode wurde das Problemzentrierte Interview nach Witzel gewählt. Zahlreiche geführte Interviews fanden in Ateliers, off-spaces oder in Ausstellungskontexten statt. Während der Erhebungsphase bekam ich den Eindruck, dass ein ethnografischer Zugang, anhand dessen Interaktionsformen, Praktiken und Alltagskulturen der Künstler*innen erforscht werden könnten, für an die Masterarbeit anschließende Forschungsprojekte einen zusätzlichen Erkenntnisgewinn bedeuten würde.

Die gewählte Auswertungsmethode „framework method“ half, die enorme Menge an Textmaterial hinsichtlich den Forschungsfragen zu gliedern, Perspektiven der Befragten im Kontext zu verorten und gleichzeitig Verbindungen zu anderen Aspekten der jeweiligen Interviewpartner*innen zu finden (vgl. Gale u. a. 2013). Anhand dieser Methode konnten

⁵² Vgl. Kapitel 2.2

⁵³ Vgl. Kapitel 5.4

Herausforderungen der Interviewpartner*innen im Lebens- und Arbeitsalltag und während der Covid-19-Pandemie herausgearbeitet werden. Gleichzeitig bringt diese Auswertungsmethode auch Limitationen mit sich, so erhebt sie beispielsweise keinen erkenntnistheoretischen Anspruch. Das im Rahmen dieser Masterarbeit erhobene Datenmaterial würde sich für eine vertiefende Interpretation, etwa anhand eines hermeneutischen bzw. feinstrukturanalytischen Zugangs, anbieten.

Begrenzungen hat die vorliegende Forschungsarbeit auch im empirischen Bereich, wie im Kapitel 4.3 bereits genauer vorgestellt wurde. Dies betrifft insbesondere die Lücke des Samples. Für Anschlussforschungen würde sich anbieten, eine noch höhere Heterogenität der ausgewählten Interviewpartner*innen zu priorisieren.

6.2. Ausblick

Im Feld und der späteren Analyse des Materials zeigten sich individuelle Argumentationsstrukturen, welche die Befragten entwickelten, um die Berufswahl der künstlerischen Erwerbsarbeit und der Inkaufnahme der damit verbundenen Herausforderungen vor sich und anderen zu legitimieren. Diese unterschiedlichen typindividuellen Erzählmuster können auch als Bewältigungsstrategie verstanden werden. Auf Basis dieser individuellen Argumentationsstrukturen konnte eine Idealtypologie der Rechtfertigungserzählungen erstellt werden. Anhand dieser Idealtypen konnten demnach Hypothesen generiert werden, die über das vorliegende Datenmaterial hinausreichen und Anschlusspunkte für zukünftige Forschungen geben könnten.

Anknüpfende Forschungsprojekte könnten auch untersuchen, wie zusätzliche Diskriminierungsdimensionen zum Sexismus auf den Arbeits- und Berufsalltag von Künstler*innen wirken. Im Hinblick auf die emotionalen Herausforderungen wäre es sinnvoll, Projekte mit einem emotional-labour Ansatz zu verwirklichen. In Österreich gibt es, angestoßen von der Interessensgemeinschaft Kultur und der Landesorganisation für mehr Fairness in der Förderpolitik, Bestrebungen zu einer faireren Entlohnung von Künstler*innen und Kulturarbeiter*innen. Interessant wäre, inwiefern diese (nicht bindenden) Maßnahmen die finanziellen Situationen von jüngeren und weniger stark etablierten Künstler*innen beeinflussen.

Unbestreitbar leben wir in einer Gesellschaft, die nach Kunst verlangt. Gleichzeitig bekam ich im Rahmen des Forschungsprozesses immer mehr den Eindruck, dass es eine große Differenz zwischen dem Verlangen nach Kunst bzw. dem gesellschaftlich hoch angesetzten Wert von Kunst- und Kulturgütern und den Arbeits- und Lebensbedingungen vieler Kunstschaffender gibt.

Das künstlerische Feld scheint auf den ersten Blick ein sehr freies Feld zu sein. Auf den zweiten Blick birgt dieses deregulierte Feld jedoch viele Risiken für Künstler*innen. Dabei berichten insbesondere jüngere und weniger gut etablierte Künstler*innen von zahlreichen Missständen: Sexismus- und Diskriminierungserfahrungen, starre Hierarchien mit immer noch oft männlich und weiß besetzten Machtpositionen und die Gefahr zum Prekariat, das schon fast bewusst in Kauf genommen werden muss, wenn man sich für die künstlerische Erwerbsarbeit entscheidet. Wenn man die künstlerische Erwerbsarbeit wählt, müsse man Opfer bringen, so in etwa lautet der Tenor, den junge Künstler*innen häufig hören. Diese zu erbringenden Opfer kommen dann recht vielfältig daher: Überarbeitung, unfaire Bezahlung, Armut im Alter, Unvereinbarkeit, um nur eine kleine Auswahl zu nennen.

In der jüngsten Vergangenheit gibt es in Österreich, angestoßen durch die Me-Too-Debatte in der Film- und Theaterszene, eine öffentliche Debatte über Missstände in der Kunst- und Kulturbranche. Es bleibt zu hoffen, dass dieser Debatte auch tatsächliche Bestrebungen von verantwortlichen Personen und öffentlichen Stellen folgen, etwas an dem Ist-Zustand der Arbeits- und Lebensbedingungen von jüngeren und/oder weniger stark etablierten Künstler*innen, zu ändern.

7. Quellenverzeichnis und Anhang

7.1. Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. 2012. *Ästhetische Theorie*. 19. Aufl. herausgegeben von G. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Banks, Mark. 2006. „Moral Economy and Cultural Work“. *Sociology* 40(3):455–72. doi: 10.1177/0038038506063669.
- Baumol, William J., und William G. Bowen. 1981. *Performing Arts- The Economic Dilemma: A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance - a 20th Century Fund Study*. 3. print. Cambridge, Mass: M.I.T. Press.
- Beaufays, Sandra, Brigitte Liebig, und Monique Dupuis. 2005. „Von der Berufung zum Beruf? Die Entzauberung der wissenschaftlichen Persönlichkeit“. S. 75–94 in *Mikrokosmos Wissenschaft, Transformationen und Perspektiven*. Bd. 39. Zürich: Reihe Hochschulforum.
- Becker, Howard S., und Alain Pessin. 2006. „A Dialogue on the Ideas of “World” and “Field”“. *Sociological Forum* 21(2):275–86. doi: 10.1007/s11206-006-9018-2.
- Becker, Howard Saul. 2006. *Art Worlds*. 1. paperback print., [repr.]. Berkeley: Univ. of Calif. Pr.
- Becker, Howard Saul. 2011. *Art Worlds*. 25th anniversary ed., updated and expanded, [Nachdr.]. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press.
- Boltanski, Luc, Ève Chiapello, und Franz Schultheis. 2018. *Der neue Geist des Kapitalismus*. broschiierte Ausgabe, unveränderter Nachdruck der Ausgabe Konstanz, UVK-Verlag. Köln: Herbert von Halem Verlagsgesellschaft.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Gegenfeuer: Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion*. 2. Aufl. Konstanz: UVK, Univ.-Verl. Konstanz.
- Bourdieu, Pierre. 2011. *Rede und Antwort*. Deutsche Erstausgabe, 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre, Hrsg. 2014. *Eine illegitime Kunst: die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*. Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt.
- Bourdieu, Pierre. 2016. *Sozialer Raum und „Klassen“: zwei Vorlesungen: mit einer Bibliographie der Schriften Pierre Bourdieus von Yvette Delsaut*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2018a. *Praktische Vernunft: zur Theorie des Handelns*. 10. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Bourdieu, Pierre. 2018b. *Soziologische Fragen*. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2020. *Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft*. 11. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2021. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 28. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre, und Alain Accardo. 2008. *Das Elend der Welt: Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft*. Unveränderter Nachdruck der deutschen Erstausgabe. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Bourdieu, Pierre, Alain Darbel, Pierre Bourdieu, Pierre Bourdieu, Dominique Schnapper, und Stephan Egger. 2006. *Die Liebe zur Kunst: europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.
- Bourdieu, Pierre, und Kreckel. 1983. „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“. S. 183–98 in *Soziale Ungleichheiten, Soziale Welt Sonderband 2*. Göttingen.
- Bourdieu, Pierre, Bernd Schwibs, Achim Russer, und Pierre Bourdieu. 1999. *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre, Loïc Wacquant, und Hella Beister. 2013. *Reflexive Anthropologie*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brake, Anna, Helmut Bremer, und Andrea Lange-Vester. 2013. *Empirisch Arbeiten mit Bourdieu: theoretische und methodische Überlegungen, Konzeptionen und Erfahrungen*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Bröckling, Ulrich. 2007. *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bührmann, Andrea D., und Hans J. Pongratz, Hrsg. 2010. *Prekäres Unternehmertum*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Danko, Dagmar. 2012. *Kunstsoziologie*. Bielefeld: Transcript.
- De Voldere, Isabelle, Martina Fraioli, Antonia Blau, Sina Lebert, Sylvia Amann, und Joost Heinsius. 2021. *Die Kultur und Kreativwirtschaft in Europa nach COVID-19 – Auswirkungen der Krise und politische Empfehlungen*. Europäisches Parlament, Ausschuss für Kultur und Bildung.
- Dürkop-Henseling, Linda. 2017. *Typisch Künstler? zum Selbstverständnis in der bildenden Kunst*. 1. Auflage. Weinheim: Beltz Juventa.
- Eckardt, Frank, Hrsg. 2017. *Schlüsselwerke der Stadtforschung*. Wiesbaden: Springer VS.

- Eichmann, Hubert. 2010. „Erwerbszentrierte Lebensführung in der Wiener Kreativwirtschaft zwischen Kunstschaffen und Dienstleistung“. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 35(2):72–88. doi: 10.1007/s11614-010-0055-y.
- Eichmann, Hubert, Jörg Flecker, und Sybille Reidl. 2007. „*Es ist ja ein freies Gewerbe...*“ - *Arbeiten in der Wiener Kreativwirtschaft - Endbericht*. Wien: FORBA.
- Engler, Steffanie. 2001. „*In Einsamkeit und Freiheit?*“: zur Konstruktion der wissenschaftlichen Persönlichkeit auf dem Weg zur Professur. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Flick, Uwe, Ernst von Kardorff, und Ines Steinke, Hrsg. 2019. *Qualitative Forschung: ein Handbuch*. 13. Auflage, Originalausgabe. Reinbek bei Hamburg: rowohlt enzyklopädie im Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Florida, Richard L. 2004. *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York, NY: Basic Books.
- Fohrbeck, Karla, und Andreas Johannes Wiesand. 1975. *Der Künstler-Report: Muskschaffende, Darsteller, Realisatoren, bildende Künstler, Designer*. München ; Wien: Hanser.
- Gale, Nicola K., Gemma Heath, Elaine Cameron, Sabina Rashid, und Sabi Redwood. 2013. „Using the Framework Method for the Analysis of Qualitative Data in Multi-Disciplinary Health Research“. *BMC Medical Research Methodology* 13(1):117. doi: 10.1186/1471-2288-13-117.
- Glaeser, Edward. 2005. „Review of Richard Florida's The Rise of the Creative Class“. *Regional Science and Urban Economics* 35(5):593–96. doi: 10.1016/j.regsciurbeco.2005.01.005.
- Glauser, Andrea. 2009. *Kunst, Mobilität und der neue Geist des Kapitalismus*. Wien: Institut für Höhere Studien.
- Graw, Isabelle. 2008. *Der grosse Preis: Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Köln: DuMont.
- Haak, Carroll. 2008. *Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Haak, Carroll, und Günther Schmid. 1999. *Arbeitsmärkte für Künstler und Publizisten: Modelle einer zukünftigen Arbeitswelt? Discussion Paper*. No. P 99-506. Berlin: Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (WZB).
- Heißerer, Dirk. 2015. „Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit“ – Kein Valentin-Spruch“. *Dreigroschenheft - Informationen zu Bertolt Brecht Brecht-Brief an Caspar Neher im*

- Faksimile (Foto) Weiterer Brecht-Brief in Oslo aufgetaucht „Makarony“-Parodie von Marcellus Schiffer Brecht und Heinrich Mann bei Wedekind(3):48.
- Helfferrich, Cornelia. 2011. *Die Qualität qualitativer Daten: Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*. 4. Aufl. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss.
- Kastner, Jens. 2012. „Wider die ‚Verleugnung des Sozialen‘: Zur Rezeption der Kunsttheorie Pierre Bourdieus im deutschsprachigen Raum“. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 37(1):23–44. doi: 10.1007/s11614-012-0011-0.
- Kelle, Udo, und Susann Kluge. 2010. *Vom Einzelfall zum Typus: Fallvergleich und Fallkontrastierung in der qualitativen Sozialforschung*. 2., überarbeitete Auflage. Wiesbaden: VS Verlag.
- Klimt, Andreas. 2007. *Kürschners Handbuch der bildenden Künstler: Deutschland, Österreich, Schweiz*. München: Saur.
- Kraemer, Klaus. 2008. „Prekarität – Was Ist Das?“ *Arbeit* 17(2):77–90. doi: 10.1515/arbeit-2008-0203.
- Krätke, Stefan. 2010. „‘Creative Cities’ and the Rise of the Dealer Class: A Critique of Richard Florida’s Approach to Urban Theory: ‘Creative Cities’ and the Rise of the Dealer Class“. *International Journal of Urban and Regional Research* 34(4):835–53. doi: 10.1111/j.1468-2427.2010.00939.x.
- Kuckartz, Udo, Hrsg. 2007. *Qualitative Evaluation: der Einstieg in die Praxis*. 1. Aufl. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss.
- Kunze, H. R. 2007. *Künstlerbild und Kreativität Anfang des 21. Jahrhunderts*. Berlin: Deutscher Bundestag.
- Kurz, Andrea, Constanze Stockhammer, Susanne Fuchs, und Dieter Meinhard. 2009. „Das problemzentrierte Interview“. S. 463–75 in *Qualitative Marktforschung*, herausgegeben von R. Buber und H. H. Holzmüller. Wiesbaden: Gabler.
- Lamnek, Siegfried. 1995. *Methodologie*.
- Lang, Sabine, und Corinne Ruesch Schweizer. 2020. „Idealtypische subjektive Theorien – eine theoretisch fundierte Konkretisierung der Kombination von zusammenfassender qualitativer Inhaltsanalyse und empirisch begründeter Typenbildung“. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* Vol 21:No 1 (2020): Qualitative Content Analysis II. doi: 10.17169/FQS-21.1.3433.
- Lange, Bastian. 2007. *Die Räume der Kreativszenen: Culturepreneurs und ihre Orte in Berlin*.

- Loacker, Bernadette. 2010. *Kreativ prekär: künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*. Bielefeld: Transcript.
- Lotter, Wolf. 2017. *Die Gestörten. In brand eins* 9 (5).
- Magerski, Christine. 2011. *Theorien der Avantgarde: Gehlen - Bürger - Bourdieu - Luhmann*. 1. Auflage. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften.
- Mandel, Birgit. 2007. *Die neuen Kulturunternehmer: ihre Motive, Visionen und Erfolgsstrategien*. Bielefeld: Transcript-Verl.
- Manske, Alexandra. 2016. *Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft: Kreative zwischen wirtschaftlichem Zwang und künstlerischem Drang*. Bielefeld: Transcript.
- Manske, Alexandra, und Christiane Schnell. 2010. „Arbeitsmarkt und Beschäftigung: Arbeit und Beschäftigung in der Kultur- und Kreativwirtschaft“. S. 699–727 in *Handbuch Arbeitssoziologie*, herausgegeben von F. Böhle, G. G. Voß, und G. Wachtler. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Marchart, Oliver, Hrsg. 2013. *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft: prekäre Verhältnisse: sozialwissenschaftliche Perspektiven auf die Prekarisierung von Arbeit und Leben*. Bielefeld: Transcript.
- Markusen, Ann. 2006. „Urban Development and the Politics of a Creative Class: Evidence from a Study of Artists“. *Environment and Planning A: Economy and Space* 38(10):1921–40. doi: 10.1068/a38179.
- Menger, Pierre-Michel. 2006. *Kunst und Brot: die Metamorphosen des Arbeitnehmers*. Konstanz: UVK Verl.-Ges.
- Misik, Robert. 2007. *Das Kult-Buch: Glanz und Elend der Kommerzkultur*. 1. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Moebius, Stephan, und Markus Schroer, Hrsg. 2010. *Diven, Hacker, Spekulanten: Sozialfiguren der Gegenwart*. Originalausg., 1. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Moser, Valerie. 2013. *Bildende Kunst als soziales Feld: eine Studie über die Berliner Szene*. Bielefeld: transcript-Verl.
- Müller-Jentsch, Walther. 2005. „Künstler und Künstlergruppen: Soziologische Ansichten einer prekären Profession“. *Berliner Journal für Soziologie* 15(2):159–77. doi: 10.1007/s11609-006-0116-z.
- Papilloud, Christian. 2003. *Bourdieu lesen: Einführung in eine Soziologie des Unterschieds. Mit einem Nachwort von Loïc Wacquant*. 1. Aufl. Bielefeld, Germany: transcript Verlag.

- Pitlik, Hans, Oliver Fritz, und Gerhard Streicher. 2020. *Ökonomische Bedeutung der Kulturwirtschaft und ihre Betroffenheit in der COVID-19-Krise*. Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung.
- Przyborski, Aglaja, und Monika Wohlrab-Sahr. 2014. *Qualitative Sozialforschung: Ein Arbeitsbuch*. 4., erweiterte Auflage. München: Oldenbourg Verlag.
- Reckwitz, Andreas. 2010. „Der Kreative“. S. 248–60 in *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Resch, Magnus. 2021. *How To Become A Successful Artist*. London New York: Phaidon.
- Ritchie, Jane, Liz Spencer, und William O’Connor, Hrsg. 2014. *Qualitative Research Practice: A Guide for Social Science Students and Researchers*. 2. ed. Los Angeles, Calif.: Sage.
- Rosenberger, Ruth. 2005. *Rezension von: Luc Boltanski / Ève Chiapello: Der neue Geist des Kapitalismus. Aus dem Französischen von Michael Tillmann. sehpunkte 5. 5 Nr.7/8*. Konstanz.
- Ruppert, Wolfgang. 1998. *Der moderne Künstler: zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. 1. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp.
- Schelepa, Susanne, Petra Wetzel, Gerhard Wohlfahrt, und Anna Mostetschnig. 2008. *Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich*. Wien: L&R Sozialforschung.
- Scherzinger, Christine. 2017. *Berlin - Visionen einer zukünftigen Urbanität: Über Kunst, Kreativität und alternative Stadtgestaltung*. Bd. 18. 1. Aufl. Bielefeld, Germany: transcript Verlag.
- Schiek, Daniela, und Birgit Apitzsch. 2013. „Doing Work. Atypische Arbeit in der Film- und der Automobilbranche im Vergleich“. *Berliner Journal für Soziologie* 23(2):181–204. doi: 10.1007/s11609-013-0219-2.
- Schiffbänker, Helene, und Elisabeth Mayerhofer. 2003. *Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor*. Art Works.
- Schmiede, Rudi, und Christian Schilcher. 2010. „Arbeits- und Industriesoziologie“. in *Handbuch spezielle Soziologien*, herausgegeben von G. Kneer und M. Schroer. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schröder, Jürgen, Hrsg. 2004. *Geschichte der Gouvernamentalität. 2: Die Geburt der Biopolitik: Vorlesung am Collège de France 1978 - 1979 / aus dem Franz. von Jürgen Schröder*. 1. Aufl. S.1.

- Söndermann, Martin, Christoph Arndt, Olaf Backes, und Daniel Brünink. 2009. *Endbericht Kultur und Kreativwirtschaft. Ermittlung der gemeinsamen charakteristischen Definitionselemente der heterogenen Teilbereiche der „Kulturwirtschaft“ zur Bestimmung ihrer Perspektiven aus volkswirtschaftlicher Sicht*. Köln, Bremen, Berlin: Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie.
- Strübing, Jörg. 2018. *Qualitative Sozialforschung: eine komprimierte Einführung*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin/Boston: De Gruyter Oldenbourg.
- Strübing, Jörg, Stefan Hirschauer, Ruth Ayaß, Uwe Krähnke, und Thomas Scheffer. 2018. „Gütekriterien Qualitativer Sozialforschung. Ein Diskussionsanstoß“. *Zeitschrift Für Soziologie* 47(2):83–100. doi: 10.1515/zfsoz-2018-1006.
- Tanner, Jeremy. 2004. *Sociology of Art: A Reader*.
- Thurn, Hans Peter. 1973. *Soziologie der Kunst*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Tremblay, Remy. 2010. *La classe creative selon Richard Florida: un paradigme urbain plausible?* Quebec, Quebec; [Rennes, France: Presses de l'Universite du Quebec : Presses universitaires de Rennes.
- Trost, Barbara, Birgit Waldhör, und Tanja Iljkic. 2017. *Unselbstständig. Selbstständig. Erwerbslos. Studie zu Problemen von Künstler/innen in der sozialen Absicherung aus juristischer Sicht*. Wien: ÖGB Verlag.
- Unger, Hella von, Petra Narimani, und Rosaline M'Bayo, Hrsg. 2014. *Forschungsethik in der qualitativen Forschung: Reflexivität, Perspektiven, Positionen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Wetzel, Petra, Lisa Danzer, Veronica Ratzenböck, Anja Lungstraß, und Günther Landsteiner. 2018a. *Kurzfassung - Soziale Lage der Kunstschaffenden und Kunstund Kulturvermittler/innen in Österreich Ein Update der Studie ‚Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich‘ 2008*. Wien: L&R Sozialforschung, österreichische kulturdokumentation.
- Wetzel, Petra, Lisa Danzer, Veronica Ratzenböck, Anja Lungstraß, und Günther Landsteiner. 2018b. *Langfassung - Soziale Lage der Kunstschaffenden und Kunstund Kulturvermittler/innen in Österreich Ein Update der Studie ‚Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich‘ 2008*. Wien: L&R Sozialforschung, österreichische kulturdokumentation.
- Witzel, Andreas. 2000. *Das problemzentrierte Interview*. 1. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research.

7.2. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Identifizierte Herausforderungen, eigene Darstellung.....	64
Abbildung 2: Herausforderung 1 mit Unterkategorien, eigene Darstellung.....	65
Abbildung 3: Herausforderung 2 mit Unterkategorien, eigene Darstellung.....	69
Abbildung 4: Herausforderung 3 mit Unterkategorien, eigene Darstellung.....	72
Abbildung 5: Herausforderung 4 mit Unterkategorien, eigene Darstellung.....	76
Abbildung 6: Herausforderung 8 mit Unterkategorien, eigene Darstellung.....	80
Abbildung 7: Herausforderung 9 mit Unterkategorien, eigene Darstellung.....	84
Abbildung 8: Auswirkungen der Covid-19-Pandemie, eigene Darstellung.....	88
Abbildung 9: Idealtypische Darstellung der Rechtfertigungsmuster, eigene Darstellung.....	93
Abbildung 10: Idealtypische Zuordnung des Samples, eigene Darstellung.....	96

7.3. Internetquellen

Bundesministerium Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport. 2022. FAQ: Auswirkungen des Coronavirus auf Kunst und Kultur. <https://www.bmkoes.gv.at/Themen/Corona/Corona-Kunst-und-Kultur.html#:~:text=Der%20Covid-19-Fonds%20wurde,2022%20und%20endet%20am%2030> (Zugegriffen: 16.02.2022).

DGS&BDS. 2014. Ethik-Kodex der Deutschen Gesellschaft für Soziologie (DGS) und des Berufsverbandes deutscher Soziologinnen und Soziologen (BDS). <https://soziologie.de/dgs/ethik/ethik-kodex> (Zugegriffen 03.06.2022).

KSVF. 2022. COVID-19-Fonds. Einnahmeausfälle in Zusammenhang mit COVID-19 und den dadurch bedingten behördlichen Maßnahmen. <https://www.ksvf.at/covid-19.html> (Zugegriffen: 21.04.2022).

Meredith Theexpat. 2013. Die Verkaufte Braut 1932 Pre Code. <https://www.youtube.com/watch?v=5M3E7E3q9Iw&t=1270s> (Zugegriffen: 10.08.2022).

Stadt Wien. 2022. Bildende Kunst und Medienkunst – Förderungsantrag. <https://www.wien.gv.at/amtshelfer/kultur/projekte/subventionen/kleinprojektfoerderung.html> (Zugegriffen: 21.04.2022).

Statistik Austria. 2019. Menschen und Gesellschaft, Kulturwirtschaft. https://www.statistik.at/web_de/statistiken/menschen_und_gesellschaft/kultur/kulturwirtschaft/index.html (Zugegriffen: 01.03.2022).

7.4. Anhang

Teilsektoren des Kultursektors	Öffentlicher und intermediärer und privatwirtschaftlicher Kulturbetrieb	Künstler*innen- und Kulturberufe
Musik	Opernhäuser, Orchester, Musikschulen, Festivals, Agenturen, Fachgeschäfte für Musik und Tontechnik, Labels, Clubs, Musicals, etc.	Musiker*innen, Sänger*innen, Musiklehrer*innen, Producer*innen, Komponist*innen, Interpret*innen, etc.
Literatur und Presse	Büchereien, Bibliotheken, Archive, Literaturhaus, Buchverlage, Buchhandel, Agenturen, Presseverlage, Internetblogs, etc.	Schriftsteller*innen, Autor*innen, Journalist*innen, etc.
Bildende Kunst	Kunstmuseen, Kunstaustellungen, Galerien, Kunsthandel, Museumsshops, kommerzielle Kunstaustellungen, „Offspaces“, Kunstszene, Stiftungen, etc.	Bildende Künstler*innen, Restaurator*innen, Kunstpädagog*innen, etc.
Darstellende Kunst	Theater, Kulturhäuser Soziokultur, Kleinkunst-, Tanzszenen, Musicals, Agenturen, Varietétheater, Kleinkünstler*innenszene, Tanzschulen, Kabarett, etc.	Tänzer*innen, Kabarettist*innen, Schauspieler*innen, etc.
Film und Video	Filmarchiv, Filmmuseen, Filmszene, Film-/TV-Produktionsfirmen, Kinos, digitale Filmproduktion, etc.	Regisseur*innen, Produzent*innen, Filmschauspieler*innen, etc.
Design	Designmuseen, Büros für Produktdesign, Modedesign, Grafikdesign, visuelles Design, Web-Design	Designer*innen, etc.
Architektur	Architekturmuseen, Büro für Hochbauarchitektur, Innenarchitektur, Landschaftsgestaltung etc.	Architekt*innen, Innenarchitekt*innen, Landschaftsarchitekt*innen, Raumplaner*innen, etc.
Kulturelles Erbe	Denkmalschutz- u. -pflege, Museumspädagogik, sonstiger Kulturgüterhandel	Museums-, Denkmalpflegeberuf, Kurator*innen, etc.
Rundfunk	Radio-, TV-Unternehmen (öffentlich u. öffentlich-rechtlich), Online-Radio, Digitaler Rundfunk	Moderator*innen, Sprecher*innen, Produzent*innen, etc.
Werbung	Agenturen für Werbegestaltung, -vermittlung, -verbreitung, Online-Werbung	Werbetexter*innen, Werbevermittler*innen, etc.

Anhang 1: Eigene Darstellung der Teilsektoren der Kulturbranche nach Söndermann u. a. 2009:20

Interview-Leitfaden

Begrüßung

- Vielen Dank, dass Sie heute mit mir über die Kunst als Erwerbsarbeit sprechen. Ist es für Sie in Ordnung, wenn wir das Interview aufzeichnen? Ihre Daten werden anonymisiert und die Aufzeichnung wird nach der Transkription gelöscht.
- Sie können jederzeit anmerken, dass Sie bestimmte Fragen nicht beantworten möchten bzw. das Gespräch beenden. Bitte fragen Sie auch jederzeit nach, wenn Ihnen etwas unklar ist oder Sie die Frage nicht verstanden haben!
- Kurz zu mir und zum Inhalt unseres Gesprächs: Ich bin Soziologin und interessiere mich für Kunst als Erwerbsarbeit. Ich möchte die Lebens- und Arbeitsrealitäten von Bildenden Künstler*innen in Wien untersuchen.

Vorformulierte Einleitungsfrage:

- Sie haben als Erwerbsarbeit die Kunst gewählt. Wie kam es dazu? Erzählen Sie doch mal!

[nachfragen, wiederholen, vertiefen]

Themenkomplex A: Herausforderungen der Bildenden Kunst als Erwerbsarbeit

- Mich würden eventuelle Herausforderungen interessieren, mit denen Sie sich im Rahmen ihrer Erwerbsarbeit konfrontiert sehen. Welchen Herausforderungen begegnen Sie zurzeit oder in der Vergangenheit?

[nachfragen, wiederholen, vertiefen]

- Fühlen Sie sich der Kunstszene in Wien zugehörig? Wie war der Weg „zur*zum etablierten Künstler*in“? Was fällt Ihnen zur Wiener Kunstszene ein?
- Was fällt Ihnen zu den Stichworten Kunst/Geld/Kommerz ein? Wie beeinflusst Geld Ihre Kreativität und Ästhetik?
- Wie würden Sie die Stimmung und den Zusammenhalt unter den Künstler*innen beschreiben?
- Für wen machen Sie Kunst? Wie würden Sie Ihr Publikum beschreiben?
- Welche Hintergründe haben Menschen, die als bildende Künstler*innen arbeiten?
- Fühlen Sie sich als Künstler*in von der Gesellschaft wertgeschätzt und gesehen? Denken Sie, dass Ihre Kunst verstanden wird?
- Was sind gängige Klischees über bildende Künstler*innen und was würden Sie diesen entgegnen?

- Haben Sie schon einmal darüber nachgedacht, mit der Kunst als Erwerbsarbeit zu brechen – wenn ja, was hielt Sie davon ab?

Themenkomplex B: Bewältigungsstrategien

- Wie gehen Sie mit der von Ihnen angesprochenen Herausforderung XY um?
[nachfragen, wiederholen, vertiefen]

- Würden Sie sagen, dass Kolleg*innen, befreundete Künstler*innen oder andere Personen mit Kunstbezug helfen, um mit den von Ihnen angesprochenen Herausforderungen umzugehen?
- Was halten Sie von Kunstkollektiven?
- Was sagen Sie zu dem Satz: „Niemand wird gezwungen, Kunst zu machen“?
- Was würde Ihnen helfen von Seiten des Staates, der Stadtregierung, Institutionen, Rezipient*innen, Gesetzeslage, Medien etc., um mit typischen Herausforderungen umzugehen?

Themenkomplex C: Auswirkungen der Covid-19-Pandemie

- Nun begleitet uns die Covid-19-Pandemie doch schon seit fast 2.5 Jahren. Wie haben Sie diese Zeit als Künstler*in erlebt? Möchten Sie mir von Ihren Eindrücken und Erlebnissen erzählen?

[nachfragen, wiederholen, vertiefen]

- Was half Ihnen, mit der schwierigen Situation umzugehen?
- Welche Schlüsse ziehen Sie aus dieser Zeit?
- Was sind Ihre Ängste und Sorgen? Was gibt Ihnen Hoffnung?

Abschluss

- Haben wir bisher noch ein Thema ausgelassen, das Ihnen wichtig erscheint?
- Kennen Sie weitere bildende Künstler*innen, die an einem Gespräch mit mir interessiert sind?
- Abschließend hätte ich noch ein paar Fragen zu ihrer künstlerischen Tätigkeit und zu Ihrer Person:

Kriterien	Ja	Nein
Sind Sie derzeit aktiv künstlerisch tätig?		
Wie würden Sie Ihren künstlerischen Tätigkeitsbereich beschreiben?	-	-
Sind Sie Mitglied einer Interessensgemeinschaft/Kunstverein/Kollektiv?		
Haben Sie in den letzten drei Jahren zumindest eine Publikation, Produktion, etc. veröffentlicht?		
Haben Sie schon einmal Unterstützung, etwa vom ksvf oder eine		

sonstige kunst- und kulturspezifische Förderung in Anspruch genommen?		
Haben Sie eine künstlerische Ausbildung abgeschlossen oder befinden Sie sich grad in so einer Ausbildung?		
Beziehen Sie Ihr Einkommen (auch) aus Ihrer künstlerischen Tätigkeit?		
Verorten Sie ihren Lebens- und Arbeitsmittelpunkt in Wien?		
Wie alt sind Sie?	-	-
Welchem Geschlecht fühlen Sie sich zugehörig?	-	-

➤ Vielen lieben Dank für Ihre Zeit!

Anhang 2: Leitfaden

7.5. Abstract

Künstler*innen wird in der modernen Wissensgesellschaft eine große gesellschaftliche Bedeutung zugeschrieben. Die vorliegende Forschungsarbeit untersucht anhand eines qualitativen Forschungsansatzes, auf welche Herausforderungen bildende Künstler*innen in Wien im Kontext ihrer Erwerbsarbeit stoßen. Dabei wird der Fokus auch auf die Zeit der Covid-19-Pandemie gelegt, welche die Kultur- und Kreativwirtschaft schwer traf. Anhand der kunstsoziologischen Theorien von Pierre Bourdieu und Howard Becker erfolgte eine theoretische Annäherung zu dem Forschungsgegenstand. Es wurden 12 Interviews mit bildenden Künstler*innen in Wien geführt. Es konnten neun Herausforderungen im künstlerischen Arbeitsalltag identifiziert werden; dazu zählen beispielsweise die oft mangelhafte finanzielle Planbarkeit und Absicherung, die häufige Notwendigkeit von zusätzlichen Beschäftigungsverhältnissen, emotionale Herausforderungen wie Kreativitätstiefs, Performancedruck, hohes Belastungsniveau und Überarbeitung und Sexismus Erfahrungen der weiblichen Befragten. Bezogen auf die Auswirkungen der Covid-19-Pandemie ließ sich folgendes feststellen: Zum einen scheinen die von der Regierung installierten Förderungshilfen insbesondere jüngere und weniger etablierte Künstler*innen ausreichend durch die Pandemiezeiten gebracht zu haben. Zum zweiten beschreiben die Befragten die Zeit nach den ersten Maßnahmen als von hoher Kreativität und Produktivität geprägt. Im Feld und der späteren Analyse des Materials zeigten sich individuelle Argumentationsstrukturen, welche die Befragten entwickelten, um die Berufswahl der künstlerischen Erwerbsarbeit und der Inkaufnahme der damit verbundenen Herausforderungen vor sich und anderen zu legitimieren. Diese unterschiedlichen typindividuellen Erzählmuster können auch als Bewältigungsstrategie verstanden werden.

Auf Basis dieser individuellen Argumentationsstrukturen konnte eine Idealtypologie der Rechtfertigungserzählungen erstellt werden. Inwiefern Künstler*innen von Herausforderungen betroffen sind, hängt unter anderem mit ihrer sozio-ökonomischen Positionierung in der Gesellschaft zusammen. Als besonders vulnerable Personengruppe können jüngere, weibliche und/oder (noch) nicht etablierte Künstler*innen verstanden werden.

Artists are considered to be of great social importance in our society. Using a qualitative research approach, this study investigates the challenges that visual artists in Vienna face in the context of their gainful employment. The focus is also placed on the time of the Covid 19 pandemic, which hit the cultural and creative industries hard. Using the sociological theories of art by Pierre Bourdieu and Howard Becker, a theoretical approach to the research subject was made. 12 interviews were conducted with visual artists in Vienna. Nine challenges in the everyday working life of artists were identified; these include, for example, the frequent lack of financial planning and security, the frequent need for additional employment, emotional challenges such as creativity lows, pressure to perform, high stress levels and overwork, and sexism experiences of the female interviewees. In terms of the impact of the Covid 19 pandemic, the following could be observed: Firstly, the funding support installed by the government seems to have brought younger and less established artists through the pandemic times. Secondly, the interviewees describe the period after the first measures as characterized by high creativity and productivity. In the field and in the later analysis of the material, individual argumentation structures emerged that the interviewees developed to legitimize the career choice of employment in the arts and the acceptance of the associated challenges before themselves and others. These different type-individual narrative patterns can also be understood as a coping strategy. Based on these individual argumentation structures, an ideal typology of justification narratives could be created. The extent to which artists are affected by challenges depends, among other things, on their socio-economic positioning in society. Younger, female and/or not (yet) established artists can be understood as a particularly vulnerable group.