

InTeReg Research Report Nr. 31-2003

KÜNSTLERISCHE DIENSTLEISTUNGEN IM DRITTEN SEKTOR – TEIL 3

*MARKT- UND BEDARFSANALYSE AUS SICHT DER KÜNSTLERINNEN
(TEIL 1: „AUSGANGSLAGE: KUNST – KULTUR – BESCHÄFTIGUNG“ ALS ANHANG)*

Helene Schiffbänker, Elisabeth Mayerhofer



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



August 2003

ARTWORKS – Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor

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

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

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

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

Die gesamte Studie besteht so aus den folgenden vier Teilen:

Teil 1

Ausgangslage: Kunst – Kultur – Beschäftigung

Joanneum Research (Helene Schiffbänker, Elisabeth Mayerhofer)

Teil 2

Ausgangslage: Dritter Sektor in Österreich

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

Teil 3

Markt- und Bedarfsanalyse aus Sicht der KünstlerInnen

Joanneum Research (Helene Schiffbänker, Elisabeth Mayerhofer)

Teil 4

Markt- und Bedarfsanalyse aus Sicht der Nonprofit-Organisationen

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

EQUAL-Entwicklungspartnerschaft ARTWORKS

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

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

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

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

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

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

Ulrike Gießner
ÖKS Österreichischer Kultur-Service
Projektleitung ARTWORKS

Christian Henner-Fehr
CHF Kulturmanagement
Projektkoordination ARTWORKS

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
2	KünstlerInnen und Dritter Sektor	7
3	Methodisches	9
3.1.	Begrifflichkeiten	9
3.2.	Auswahl der Befragten – Potenzialgrundlage.....	10
3.2.1	Befragungsgrundgesamtheit.....	10
3.2.2	Stichprobe Quantitative Befragung	13
3.2.3	Stichprobe Qualitative Interviews.....	14
4	Bisherige Zusammenarbeit von KünstlerInnen mit Drittem Sektor	16
4.1.	Wer arbeitet bereits im Dritten Sektor?.....	16
4.2.	Inhalte der Zusammenarbeit.....	19
4.3.	Organisation der Zusammenarbeit	20
4.4.	Zugangsbarrieren	26
4.5.	Hürden und Hindernisse für Kooperationen	27
4.5.1	Informationsdefizite	27
4.5.2	Status in der Organisation.....	29
4.5.3	Akzeptanz in der Organisation	30
4.5.4	Unzureichende Vorbereitung auf die Zielgruppe.....	30
4.5.5	Vorurteile des Kunstbetriebs	31
4.5.6	Kinder.....	32
5	Zukünftiges Beschäftigungs- bzw. Kooperations-Potenzial.....	34
5.1.	Erwartungen an Kooperation mit dem Dritten Sektor	36
5.1.1	Warum Dritter Sektor? - Nutzen für KünstlerInnen	36
5.1.2	Was ist das spezifisch Künstlerische?	40
5.1.3	Abgrenzungen zu anderen Berufsfeldern	42
5.1.4	Potenzielle Arbeitsfelder	44
5.2.	Entwicklungspotenzial	46
5.2.1	Entwicklungspotenzial nach Dimensionen	49
5.2.2	Bedenken und Vorbehalte.....	51
5.2.3	Kooperations-Profil.....	54
5.2.4	Finanzierung	54
6	Unterstützungsmöglichkeiten	57
6.1.	Rahmenbedingungen	57
6.1.1	Unterstützungsbedarf für konkrete Kooperationen	57
6.1.2	Allgemeine Rahmenbedingungen	61
6.1.3	Nachgefragte Unterstützungsleistungen	62
6.2.	Qualifizierung.....	67

6.2.1	Kompetenzerwartungen	68
6.2.2	Organisation der Qualifizierungen.....	71
6.2.3	Spezifische Qualifikations-Anforderungen	71
7	Organisation künstlerischer Beschäftigung	73
8	Conclusio.....	76
8.1.	KünstlerInnen und Dritter Sektor - Zusammenfassung.....	76
8.2.	Modelle von Kooperationen	78
8.3.	Handlungsoptionen – Wie kann das Beschäftigungspotenzial realisiert werden?	82
9	Bibliographie.....	84

Tabellenverzeichnis:

Tabelle 1:	Befragungsgrundgesamtheit.....	11
Tabelle 2:	Beschreibung der Stichprobe (Angaben in Spalten- bzw. Zeilenprozent) ...	13
Tabelle 3:	Interview-PartnerInnen.....	15
Tabelle 4:	Spartenzugehörigkeit (in Prozent)	17
Tabelle 5:	Letzte/r AuftraggeberIn (in Prozent).....	18
Tabelle 6:	Kooperationsdichte von KünstlerInnen nach Bundesland	19
Tabelle 7:	Soziale Absicherung im Vergleich (in Prozent).....	21
Tabelle 8:	Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit nach Typ.....	24
Tabelle 9:	Finanzielle Leistungen aus privatem Umfeld (in Prozent aller Antwortenden)	24
Tabelle 10:	Einschätzung des Entwicklungspotenzials nach erzieltm Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit (Zustimmung in Prozent)	25
Tabelle 11:	Potenzial-Typen	34
Tabelle 12:	Potenzial-Typen nach Geschlecht (in Prozent).....	35
Tabelle 13:	Bevorzugter Arbeitsbereich nach Geschlecht (Zustimmung in Prozent) ...	45
Tabelle 14:	Bevorzugter Arbeitsbereich nach Typen (Zustimmung in Prozent)	46
Tabelle 15:	"Positive Signale?" (Zustimmung in Prozent)	48
Tabelle 16:	Entwicklungsperspektiven nach Bundesland (Mittelwert-Vergleich).....	50
Tabelle 17:	Entwicklungspotenzial nach Sparte	51
Tabelle 18:	Einschätzung des Entwicklungspotenzial von Typ 2 (Zustimmung in Prozent)	52
Tabelle 19:	Unterstützungsbedarf nach Arbeitserfahrung und Geschlecht (Mehrfach-Antworten möglich, Zustimmung in Prozent)	60
Tabelle 20:	Interventionsmöglichkeiten nach Kooperations-Erfahrung und Geschlecht (Mittelwert-Vergleich)	61

Tabelle 21: Welche Kompetenzen sind für die Arbeit im Dritten Sektor erforderlich? (Mittelwert-Vergleich)	69
Tabelle 22: Art des Kompetenzerwerbs (Mehrfach-Antworten möglich, Zustimmung in Prozent)	71
Tabelle 23: gewünschte Organisationsform des Kompetenzerwerbs (Mehrfach- Antworten möglich, Zustimmung in Prozent)	71
Tabelle 24: Wöchentliche Arbeitszeit nach Geschlecht (Angaben in Spaltenprozent) 74	
Tabelle 25: Anzahl der Beschäftigungsverhältnisse in den letzten drei Jahren (Mehrfach-Antworten, Angaben in Prozent).....	74
Tabelle 26: Erwerbsformen der letzten drei Jahre (Zustimmung in Prozent)	75

Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1: Zugang zum Dritten Sektor	18
Abbildung 2: Wie ist die Arbeit im Dritten Sektor organisiert?	21
Abbildung 3: Einkommen von KünstlerInnen mit Erfahrung im Dritten Sektor	22
Abbildung 4: Einkommen von KünstlerInnen ohne Erfahrung im Dritten Sektor	23
Abbildung 5: Kooperationshemmnisse	26
Abbildung 6: Motivation für Kooperation mit dem Dritten Sektor	37
Abbildung 7: KünstlerInnen-Nutzen nach Geschlecht	38
Abbildung 8: KünstlerInnen-Nutzen nach Typ	39
Abbildung 9: Erwarteter Nutzen für Nonprofit-Organisationen nach Geschlecht.....	41
Abbildung 10: Bevorzugter Arbeitsbereich nach Geschlecht.....	45
Abbildung 11: Einschätzung der Beschäftigungsentwicklung nach Typ.....	47
Abbildung 12: Einschätzung des Entwicklungspotenzials nach Typen	48
Abbildung 13: Entwicklungsperspektiven nach Geschlecht.....	49
Abbildung 14: Konkreter Unterstützungsbedarf für Kooperation mit dem Dritten Sektor nach Geschlecht.....	58
Abbildung 15: Unterstützungsbedarf nach Kooperationserfahrung	59
Abbildung 16: Häufigste Kompetenzerwartungen der Unternehmen aus Sicht der KünstlerInnen	68
Abbildung 17: Welche Kompetenzen sollten bei KünstlerInnen geschult werden?	70

1 Einleitung

Der vorliegende Bericht wurde im Rahmen des EQUAL-Projekts *ARTWORKS – Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor* erstellt. Zentrale Zielsetzung der Studie ist die Konkretisierung des Kooperations-Potenzials von KünstlerInnen mit Organisationen im Dritten Sektor aus Sicht der KünstlerInnen. Dafür wurden eine quantitative und eine qualitative Erhebung durchgeführt, deren Ergebnisse im vorliegenden Bericht dargestellt sind.

Die definitorischen Konkretisierungen und Diskussionen im Bericht *Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor, Teil 1 Ausgangslage Kunst - Kultur - Beschäftigung* bilden die Grundlage für die Interpretation der empirischen Ergebnisse in diesem vorliegenden Bericht. Durch die parallel durchgeführte Potenzialerhebung bei Organisationen im Dritten Sektor (vgl. *Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor, Teil 4 Markt- und Bedarfsanalyse aus Sicht der Nonprofit-Organisationen*) ist eine Gegenüberstellung von Angebot und Nachfrage für Kooperationen möglich, aus der sich gute Einschätzungen für eine mögliche Potenzialentwicklung ableiten lassen.

Die Konkretisierung des Potenzials ist die erklärte Zielsetzung der beiden Studien. Schon an dieser Stelle ist allerdings darauf hinzuweisen, dass der Potenzialbegriff in diesem Zusammenhang sehr offen zu verstehen ist und eine Beschreibung mehr in qualitativer Form denn in Form konkreter Zahlen erfolgt. Als Ausgangsbasis dafür dienen jene Kooperationserfahrungen, die KünstlerInnen bereits im Dritten Sektor gemacht haben (Kap. 4).

Einen zweiten Schwerpunkt stellt die Einschätzung der zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten dar, wobei diesbezüglich zwischen KünstlerInnen *mit* und *ohne* Kooperationserfahrung unterschieden wird (Kap. 5).

Entsprechend wichtig sind die Rahmenbedingungen, die die Voraussetzung für die Realisierung dieses Potenzial darstellen (Kap. 6). Diese sind sowohl auf der strukturellen wie auch auf der individuellen Ebene angesiedelt, einen Fokus bildet dabei der Kompetenzerwerb. Ergänzend werden einige Befunde zur aktuellen Beschäftigungssituation von KünstlerInnen erstellt (Kap. 7).

Auf Basis der dargestellten Ergebnisse wird schließlich eine Zusammenfassung und Interpretation vorgenommen, aus denen Handlungsoptionen für eine gezielte Förderung des Kooperationspotenzials abgeleitet werden (Kap. 8).

Diesen Ausführungen zur Potenzialentwicklung gehen methodische Konkretisierungen (Kap. 3) und einige Gedanken über die Relevanz einer solchen Potenzialeinschätzung zum Thema *Kooperation von KünstlerInnen und Drittem Sektor* voraus.

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

An dieser Stelle sei allen gedankt, die durch ihre Teilnahme an der Befragung oder durch organisatorische Unterstützungsleistungen zum Gelingen der Befragung und zu den spannenden Ergebnissen beigetragen haben. Es war ein Vergnügen.

Um den Gegenstand der Untersuchung konkreter zu machen, seien vorab einige Projektbeispiele zur Illustration genannt, um zu verdeutlichen, was unter „Kooperationen“ von KünstlerInnen im/ mit dem Dritten Sektor verstanden wird. Es handelt sich dabei um exemplarische Beispiele ohne Anspruch auf Beschreibung aller Kooperations-Möglichkeiten.

Kooperationsbeispiel A

WochenKlausur, Intervention zur beruflichen Qualifizierung ehemaliger Drogenabhängiger: gabarage¹

Die KünstlerInnengruppe WochenKlausur errichtete von November 2002 bis Februar 2003 eine Upcycling-Werkstatt mit ehemaligen Drogenabhängigen. Ziel des Projekts ist es, einen Einstiegsarbeitsmarkt für Personen zu schaffen, die eine Entzugs-Therapie absolviert haben.

Die KünstlerInnengruppe WochenKlausur entwickelte in Kooperation mit dem Anton-Proksch-Institut ein Konzept für eine Upcycling-Werkstatt, in der Fehl- oder Abfallprodukte mittels einer innovativen Produktgestaltung neuen Nutzungen zugeführt werden. Die neu entstandenen Produkte, die einen entsprechenden Design-„Mehrwert“ aufweisen, werden in Geschäftsräumen, die an die Werkstatt anschließen, verkauft. Permanente Weiterbildungsveranstaltungen mit DesignerInnen sorgen für ein hohes gestalterisches Niveau der Produkte. Die Finanzierung des gesamten Projekts wurde im Rahmen des EQUAL-Programms geleistet.

Die WochenKlausur übernahm mit ihren speziellen künstlerischen Methoden die Erstellung des Projektkonzepts und die Einrichtung dieses Betriebes (inkl. Suche nach geeigneten Räumlichkeiten, Auswahl eines ersten Teams und Adaptierung der Räume). Nach der Einrichtung der Werkstatt und dem Beginn eines regelmäßigen Betriebes sieht die WochenKlausur ihre Arbeit – in Form einer Intervention² - als beendet.

¹ Eine ausführliche Projektbeschreibung ist unter http://www.wochenklausur.at/projekte/17p_lang_dt.htm (29. 08. 2003) zu finden, Aktuelles unter www.gabarage.at (29. 08. 2003).

² Vgl. dazu auch: Schiffbänker, Helene, Mayerhofer Elisabeth (2003): Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor, Teil 1 Ausgangslage: Kunst – Kultur – Beschäftigung, Wien

Kooperationsbeispiel B

Karen Krall, Jugendprävention Aidshilfe Wien

Manche Kooperationen von KünstlerInnen im Dritten Sektor zeichnen sich durch eine kontinuierliche Zusammenarbeit aus, die die Form eines Anstellungsverhältnisses aufweisen kann.

Eine Interviewpartnerin war zwei ein halb Jahre bei der AIDS-Hilfe Wien angestellt und leitete dort die Abteilung Jugendprävention. Zentrale Zielsetzung dieser Kooperation war es, die Aufmerksamkeit der Jugendlichen für das Thema Aids-Prävention zu gewinnen. Dazu wurden künstlerische Methoden verwendet. Der Anspruch dabei war, dass Jugendliche selbst die Möglichkeit haben sollten, etwas zu gestalten.

Als wichtigste Methode wurde die *peer education* verwendet, bei der Jugendliche motiviert und trainiert werden dafür, anderen Jugendlichen etwas zu vermitteln. Mit dieser Gruppe von 15 Jugendlichen konnte in der Zusammenarbeit spezifisch künstlerische Elemente verwendet werden. So hat die Künstlerin mit ihnen Fotostorys erarbeitet, die dann über eine Jugendzeitung publiziert wurden. Der Anspruch dabei war, dass Jugendliche ihnen naheliegende Medien verwenden, um Inhalte selbst zu gestalten und auch für deren Verbreitung selbst zu sorgen. Damit war eine Stärkung des eigenen Handlungsspielraums der Jugendlichen gegeben und ein Erkennen ihrer eigenen Kreativität und Gestaltungskraft, also ein *empowerment* der Jugendlichen. Die Verwendung der Methoden und Medien lag in der Verantwortung der Jugendlichen, jedoch immer mit dem Ziel, damit die Aufmerksamkeit auf das Thema sicher zu stellen. Dazu wurde unter anderem auch ein Video-Wettbewerb ins Leben gerufen, der Red Ribbon Award.

Die Finanzierung dieser Anstellung erfolgte im Rahmen des regulären Budget des Trägers.

2 KünstlerInnen und Dritter Sektor

Ehe es um die Konkretisierung des Beschäftigungspotenzials geht, soll an dieser Stelle die arbeitsmarktpolitische Relevanz dieser empirischen Erhebungen deutlich gemacht werden. Warum wird die Frage der Erbringung künstlerischer Dienstleistungen in diesem Kontext thematisiert, warum erfolgt dies in einem arbeitsmarktpolitischen Programm wie EQUAL? Notwendig scheint auch eine Konkretisierung der Dienstleistungen, deren Inhalte und Zielsetzungen, um ein klareres Bild über die Zusammenarbeit von KünstlerInnen und Drittem Sektor zu gewinnen.

Die Studie geht von einer arbeitsmarktpolitischen Zielsetzung aus: Ziel ist es, die Kooperations- bzw. Beschäftigungsmöglichkeiten von KünstlerInnen und Drittem Sektor auszuloten und aufzuzeigen, welche Handlungsoptionen möglich wären, um ein mögliches Beschäftigungspotenzial für KünstlerInnen zu realisieren. Die Attraktivität dieses Beschäftigungssegments aus Sicht der KünstlerInnen stellte dabei eine wichtige Determinante dieser Diskussion dar. Es gilt also abzuklären, wie weit KünstlerInnen Interesse an einer Tätigkeit im Dritten Sektor haben.

Diese Überlegungen basieren auf veränderten Arbeits(markt)bedingungen für KünstlerInnen. Auf der einen Seite werden die Gelder der öffentlichen Kunst- und Kulturförderung, also der öffentlichen Finanzierung künstlerischer Produktion, reduziert. Das trifft auch für ein Land wie Österreich zu, das im internationalen Vergleich traditionell über einen hohen Anteil öffentlicher Finanzierung an der künstlerischen Produktion verfügt – nur ca. 2,5% der Gesamtfinanzierung für Kunst und Kultur stammen in Österreich aus privaten Quellen.³

Auf der anderen Seite verändert sich die Konzeption von Arbeit im Allgemeinen, es kommt zu einer zunehmenden Fragmentierung und Entgrenzung von Erwerbsarbeit, die veränderte Zuschreibungen nach sich ziehen (vgl. Betz/Riegler, 2003) und an die Bedingungen künstlerischer Produktion annähern.

Gleichzeitig hat sich die Produktion und Distribution künstlerischer und kultureller Produkte stark verändert. Durch rasante Verbreitung der neuen Informations- und Kommunikationstechnologien können breitere bzw. neue Publikumsschichten erreicht werden und künstlerische Produktionsweisen nähern sich anderen Arbeitsmarkt-Segmenten an, etwa die audiovisuellen Medien der Software-Entwicklung (vgl. Dostal 2003). Und im Zusammenhang mit geänderten sozioökonomischen Rahmenbedingungen verändert sich auch Status und Zuständigkeitsbereich von Kunst in der Gesellschaft: Die Beschäftigten im Kunst- und Kulturbereich steigen an und erschließen sich neue Tätigkeitsfelder (vgl. Rübke 2000.)

Im Zusammenhang mit diesen Entwicklungen steht die Intention der Europäischen Beschäftigungspolitik, die kulturelle Beschäftigung als einen prosperierenden Bereich mit hohem Beschäftigungspotenzial zu realisieren (z.B. EU-COM 1998). Im Zentrum der Diskussion steht dabei die Kreativwirtschaft, also jener Bereich, in dem künstlerische

³ <http://www.culturalpolicies.net/>, Länderprofil Österreich, Kap. 7.3

Produktion mit erwerbswirtschaftlichen Zielsetzungen in Verbindung gebracht wird. Unterschiedliche Segmente der Kreativwirtschaft werden als stark wachsend beschrieben. Entsprechende Studien versuch(t)en in Vergangenheit und Gegenwart dieses Beschäftigungspotenzial zu konkretisieren, national wie international.

Neben der Kreativwirtschaft gilt es jedoch, weitere mögliche Nischen für die Beschäftigung von KünstlerInnen aufzuspüren, um die Diskussion über mögliche Beschäftigungsmöglichkeiten von KünstlerInnen nicht auf die Kreativwirtschaft allein zu reduzieren.

In ARTWORKS wird – basierend auf den Schwerpunktsetzungen in EQUAL – dieser Blick auf den Dritten Sektor gerichtet (zur Begriffsbestimmung siehe 3.1). Gerade Organisationen im Dritten Sektor scheinen ja aufgrund ihrer Tätigkeiten und Zielsetzungen für KünstlerInnen teilweise ein attraktives Arbeitsfeld darzustellen (gesellschaftspolitische Ansprüche, Arbeit mit Randgruppen, etc.). Auch der Dritte Sektor ist einer Veränderung unterworfen, indem er zunehmend Aufgaben vom Staat übernimmt und damit an Bedeutung gewinnt. Von arbeitsmarktpolitischem Interesse ist daher die Frage, wie weit damit auch neue bezahlte Beschäftigungsmöglichkeiten verbunden sind. Die Frage, ob und wieweit dies auch Beschäftigungsmöglichkeiten für KünstlerInnen eröffnet, wird in einer anderen Teilstudie von ARTWORKS analysiert (vgl. *Künstlerische Dienstleistungen - Teil 4: Markt- und Bedarfsanalyse aus Sicht der NPO-Organisationen*). Der vorliegende Bericht beschäftigt sich mit den Einschätzungen der KünstlerInnen zu diesen Beschäftigungs- bzw. Kooperationsmöglichkeiten.

Kooperationen zwischen Einrichtungen im Dritten Sektor und KünstlerInnen bestehen in Österreich bereits; sie sind aber – auch aufgrund der unterschiedlichen kulturpolitischen Rahmenbedingungen - in anderen Ländern stärker ausgeprägt, besonders in den Niederlanden und in Großbritannien. Dies kam in einem Vorgängerprojekt von ARTWORKS sehr deutlich zum Ausdruck: Im Rahmen des Projekts „transmission“ hatten österreichische KünstlerInnen die Möglichkeit, an Projekten dieser Art teilzunehmen, die Erfahrungen und die Arbeitsbedingungen von KünstlerInnen im Dritten Sektor kennen zu lernen und damit auch Impulse für die eigene Arbeit zu bekommen.

Diese Erfahrungen bilden die Grundlage für die Konzeption des Projekts *ARTWORKS – Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor*. Mit dem Projekt als Ganzem, aber auch mit der Befragung einer großen Anzahl von KünstlerInnen und NPO-Einrichtungen, soll ein Beitrag zur Sensibilisierung der relevanten AkteurInnen und der Öffentlichkeit geliefert werden.

3 Methodisches

3.1. Begrifflichkeiten

Es gilt noch die verwendeten Begrifflichkeiten abzuklären, wie sie im Kontext dieses Projekts zu verstehen sind.

KünstlerInnen:

Im Kontext des Projekts ARTWORKS werden jene Personen als KünstlerInnen bezeichnet, die aufgrund einer künstlerischen Ausbildung, ihrer professionellen Tätigkeit und Anerkennung im Kunstbetrieb, aufgrund ihrer Mitgliedschaft in einer Interessensvertretung, aufgrund der Zeit und des Einkommens aus künstlerischer Tätigkeit und/oder aufgrund ihres Selbstverständnisses als KünstlerInnen dieser Berufsgruppe zugeordnet werden können (Näheres vgl. *Teil 1 Ausgangslage Kunst, Kultur, Beschäftigung*, S. 16).

Dritter Sektor:

Darunter werden Organisationen verstanden, deren Finanzierung nicht ausschließlich vom Markt (1. Sektor) oder vom Staat (2. Sektor) getragen wird, sondern die eine Mischform aufweisen und nicht gewinnorientiert sind. Der Dritte Sektor umfasst einzelne Teilbereiche wie den Sozial-, Gesundheits-, Kultur-, Bildungs- und Umweltbereich. Ausgenommen für die Potenzialanalyse sind jene Organisationen, die selbst im Kunst- oder Kulturfeld angesiedelt sind. Auch Zusammenschlüsse von KünstlerInnen in einer Rechtsform (z.B. Verein), die dem Dritten Sektor zugerechnet werden könnten, sind nicht Fokus dieser Studie. An dieser Stelle ist anzumerken, dass der Begriff *Dritter Sektor* sowohl in vielen Gesprächen während des Projekts wie auch vor allem in den Interviews unbekannt war und teilweise negative Konnotationen angeführt wurden (z.B. *Das erinnert mich an Dritte Welt* oder: *Dritter – das bedeutet immer nachgereiht*, Zitate).

Kooperationen:

Die Form, wie KünstlerInnen im Dritten Sektor Dienstleistungen erbringen, wird in diesem Bericht abwechselnd als Kooperation, Zusammenarbeit oder Beschäftigung bezeichnet.

Künstlerische Dienstleistungen:

Entsprechend den arbeitsmarktpolitischen Zielsetzungen des Projekts ARTWORKS wird die Kooperation zwischen KünstlerInnen und Drittem Sektor als *Dienstleistung* begriffen. Dieser Begriff zeichnet sich in der wirtschaftswissenschaftlichen Literatur durch einige Definitionsmerkmale aus: Nieschlag/Dichtl/Hörschgen (2002) definieren Dienstleistung als *Verrichtung an oder zum Nutzen von Menschen oder Objekten* unter Einbeziehung entsprechender Ressourcen nach dem *uno-actu-Prinzip*. Dieses besagt, dass die entsprechende Dienstleistung in Anwesenheit oder unter Mitwirkung der Person erbracht werden muss, die die Leistung empfängt. Zweites zentrales Merkmal ist die Immaterialität der Arbeit, das heißt, die Prozessorientiertheit, die im Vordergrund steht. Nach Kotler/Bliemel (1995) kann diese Dienstleistung zwar an ein Sachgut (künstlerisches Produkt) gebunden sein, muss es aber nicht.

Auf die Zusammenarbeit von KünstlerInnen mit dem Dritten Sektor trifft das *uno-actu-Prinzip* zu, dies entspricht dem partizipatorischen Charakter der meisten künstlerischen Arbeiten im sozialen Raum wie auch der Arbeit mit spezifischen DienstleistungsempfängerInnen als bestimmten Zielgruppen, wie Jugendlichen, MigrantInnen etc. Eine detaillierte Auflistung der einzelnen Phasen künstlerischer Dienstleistungen, wie sie im vorliegenden Kontext betrachtet werden, kann zwar modellhaft geleistet werden (vgl. Sieben 2003, S. 235), würde an dieser Stelle allerdings zu sehr in die spezifischen Aspekte der nach künstlerischen Sparten unterschiedlichen Arbeitsprozesse führen.

3.2. Auswahl der Befragten – Potenzialgrundlage

Bisher liegen in Österreich keine umfangreichen empirischen Befunde über das Ausmaß der Beschäftigung bzw. der Zusammenarbeit von KünstlerInnen und Drittem Sektor vor. Bisweilen wurden nur für Teilbereiche entsprechende Daten erhoben (z.B. für darstellende KünstlerInnen im Rahmen des Projekts *transmission*⁴). Eine erste spartenübergreifende Annäherung an ein solches Beschäftigungspotenzial wird in dieser Studie versucht. Dafür wurde sowohl ein quantitativer wie auch ein qualitativer Zugang gewählt.

Für die Abschätzung der Kooperations- bzw. Beschäftigungsmöglichkeiten mit dem Dritten Sektor wurden KünstlerInnen sowohl quantitativ mittels Fragebogen wie auch mit leitfadengestützten Interviews befragt. Im Folgenden wird dargestellt, wie die entsprechenden Stichproben gebildet wurden und wie sie sich zusammensetzen.

3.2.1 Befragungsgrundgesamtheit

Um eine möglichst gute Repräsentativität der Befragungsergebnisse zu gewährleisten, wurde versucht, die Befragungsgrundgesamtheit entsprechend auszuwählen. Da bislang keine Daten über die Beschäftigung/Verteilung von KünstlerInnen im Dritten Sektor nach Geschlecht, künstlerischer Sparte, regionaler Verankerung, Ausbildung vorliegen, wurde die Verteilung der KünstlerInnen laut Mikrozensus 2001 als Referenz-Basis herangezogen.

Bei der Auswahl der Befragungsgrundgesamtheit wurde Wert darauf gelegt, dass die Personen, an die der Fragebogen versendet wurde, möglichst gut die Gesamtheit der KünstlerInnen laut Mikrozensus abbilden. Diese Datenquelle eignet sich als Referenzgröße, weil sie als einzige eine Unterscheidung der erfassten KünstlerInnen nach Spartenzugehörigkeit und Geschlecht ermöglicht (zu den Schwächen dieser Datenquelle bei der Subgruppe der KünstlerInnen siehe *Teil 1 Ausgangslage Kunst, Kultur, Beschäftigung*, S.23 und 32).

Die Repräsentativität der Befragungsgrundgesamtheit wurde sichergestellt, indem bei der Auswahl der Befragungspersonen darauf geachtet wurde, dass Frauen und Männer entsprechend ihrer Verteilung im Mikrozensus bei den Befragungspersonen vertreten waren. Auch die Verteilung der Befragungspersonen nach Sparten erfolgte in Anlehnung an die Verteilung im Mikrozensus, entsprechende Abweichungen sind der nächsten Tabelle zu

⁴ *transmission*, das Vorgänger-Projekt von ARTWORKS, befasste sich mit Weiterbildungen für darstellende KünstlerInnen im Dritten Sektor. <http://www.transmissioninfo.nl/> (28. 08. 2003).

entnehmen. Hinsichtlich der regionalen Verteilung wurde als wichtig erachtet, genügend Personen außerhalb Wiens in die Befragung einzubeziehen und damit auch die Einschätzungen und Bedürfnisse der KünstlerInnen am Land zu erfragen (sowohl in der quantitativen wie auch in der qualitativen Befragung).

Für die Generierung der Stichprobe der schriftlichen Befragung war es schließlich notwendig, unterschiedliche Datenquellen heranzuziehen, da keine flächendeckende Datenbasis für erwerbstätige KünstlerInnen vorhanden ist. Die folgende Tabelle zeigt die Zusammensetzung:

Tabelle 1: Befragungsgrundgesamtheit

Mikrozensus (MZ) 2001			Befragungsgrundgesamtheit			
	n	%		n	ge- sammt	%
Darstellende KünstlerInnen ⁵ MusikerInnen			Interessensgemeinschaft Freie Theaterarbeit (IGFT)	300		
			Universität für Musik und darstellende Kunst Graz	200		
			Music information center austria (mica)	400		
			Österreichischer Kultur-Service (ÖKS)	406		
			Mozarteum Salzburg	200		
			VDFS - Verwertungsgesellschaft der Filmschaffenden	560		
			Arbeitsmarktservice Künstler-Service	150		
Gesamt	10.200	31,78			2.216	55,2
Bildende KünstlerInnen			IG Bildende Kunst	400		
			Akademie der Bildenden Künste Wien	200		
			Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz	150		
			Universität für angewandte Kunst Wien	200		
			Galerie Fotohof Salzburg*	100		
			Tiroler Künstlerschaft*	100		
Gesamt	8.900	27,73			1.150	28,6
AutorInnen (ohne JournalistInnen etc.)			Schule für Dichtung	438		
			ÖKS	184		
Gesamt	2.480	38,63			622	15,5
Diverse	600	1,87	E-mail (auch über Verein FIFITU% in Linz ausgeschickt)		30	0,8
GESAMT	22.180	100	GESAMT		4.018	100

⁵ Diese Gliederung entspricht jener des Mikrozensus.

* Mit der Einbeziehung dieser Datenquellen wurde versucht, mehr KünstlerInnen aus den Bundesländern in die Befragung einzubinden.

Gegenüber der Mikrozensus-Verteilung weist die Befragungsgrundgesamtheit folgende Spezifika auf:

- Bildende KünstlerInnen sind etwa gleich stark vertreten wie im Mikrozensus (MZ: 27,7%; Grundgesamtheit N = 28,8%). Die Ergebnisse der Befragung sind also für die bildenden KünstlerInnen repräsentativ.
- Darstellende KünstlerInnen sind in der Befragungsgrundgesamtheit überproportional vertreten im Vergleich zum Mikrozensus (31,8% : 51,8%). Dies ist darauf zurückzuführen, dass aufgrund des Netzwerks der Entwicklungspartnerschaft ARTWORKS ein besserer Zugang zu diesen Datenquellen bestand (z.B. durch Vorgängerprojekt *transmission*) bzw. die Partnerorganisationen vermehrt in diesem Feld tätig sind, in den KundInnen-Datenbanken somit mehrheitlich darstellende KünstlerInnen vertreten sind. Dazu kommen jene 150 Fragebögen, die am Arbeitsmarktservice Künstler-Service aufgelegt wurden mit der Bitte an die KundInnen, diese auszufüllen. In den Ergebnissen der quantitativen Befragung kommen daher die Einschätzungen von darstellenden KünstlerInnen stärker zum Tragen.
- SchriftstellerInnen bzw. AutorInnen sind unterrepräsentiert, wobei für die Gewichtung nur ein Fünftel des Mikrozensus-Anteils herangezogen wurde, um die dort miterfassten, aber für ARTWORKS nicht relevanten JournalistInnen etc. auszugleichen. Aus Datenschutzgründen konnten die Adressen der IG Autorinnen Autoren nicht einbezogen werden. Somit spiegeln die Auswertungsergebnisse die Position von SchriftstellerInnen bzw. AutorInnen weniger stark wider.
- Zusätzlich wurde der Fragebogen auf die Internet-Site von ARTWORKS zum Download gestellt und gleichzeitig wurde er in bestimmten E-mail-Verteilern versandt. Damit sollte auch Personen ohne Eintrag in einschlägige Datenbanken die Teilnahme an der Befragung ermöglicht werden.

Insgesamt wurden 4.018 Fragebögen verteilt, von denen 320 nicht zugestellt werden konnten (dabei handelt es sich vor allem um veraltete Adressen der UniversitätsabsolventInnen, denn es wurden die letzten fünf AbsolventInnen-Lehrgänge in die Befragung einbezogen). 15 Fragebögen wurden erst im Laufe der Auswertung retourniert und konnten daher nicht mehr ausgewertet werden. Die Befragung wurde im März und April 2003 durchgeführt.

Von den retournierten Fragebögen konnten schließlich 493 in die Auswertung einbezogen werden, das entspricht einer Rücklaufquote von 13,4% und liegt damit im Bereich der üblichen Quoten solcher Befragungen.

Die Bildung der Befragungsgrundgesamtheit, also jener KünstlerInnen, die die Grundlage für die Potenzialkonkretisierung darstellen, erfolgte überwiegend auf Basis der Erfassung in Datenbanken für KünstlerInnen. Diese Aufnahme ist teilweise über bestimmte – jeweils unterschiedliche – Kriterien geregelt, beispielsweise den Nachweis eines formalen Bildungsabschlusses oder die Höhe des erzielten Einkommens durch künstlerische Tätigkeit. Durch diesen Zugang wurde die Zielgruppe der Potenzialabschätzung spezifiziert.

3.2.2 Stichprobe Quantitative Befragung

Die in die Auswertung einbezogenen Personen lassen sich anhand der in der folgenden Tabelle dargestellten Dimensionen beschreiben:

Tabelle 2: Beschreibung der Stichprobe (Angaben in Spalten- bzw. Zeilenprozent)

	Frauen	Männer	Gesamt	n
Geschlecht	59,6	40,4	100,0	493
Alter				
Bis 25 Jahre	4,9	3,6	4,1	21
26-35 Jahre	37,8	32,5	35,6	171
36-45 Jahre	40,6	37,6	39,4	189
Über 45 Jahre	9,4	17,5	12,7	61
KünstlerInnen mit Kindern	46,6	52,1	48,8	231
Wohnort/Bundesland				
Burgenland	1,8	1,6	1,7	8
Kärnten	3,9	0,5	2,5	12
Niederösterreich	7,2	10,9	8,7	41
Oberösterreich	10,8	8,9	10,0	47
Salzburg	4,7	5,7	5,1	24
Steiermark	7,2	8,9	7,9	37
Tirol	4,7	5,7	5,1	24
Vorarlberg	1,8	2,1	1,9	9
Wien	58,1	55,7	57,1	269
	100,0	100,0	100,0	
Vorrangige Kunst-Sparte				
Literatur	8,2	7,3	7,8	37
Musik	10,4	22,8	15,5	73
Darstellende Kunst (Tanz/Schauspiel)	20,1	16,1	18,4	87
Bildende Kunst (Malerei, Bildhauerei, Fotografie)	21,9	13,5	18,4	87
Neue Medien	0,7	0,5	0,6	3
Film/Video	1,1	3,1	1,9	9
Übergreifend/interdisziplinär (inkl. Mehrfach-Antworten)	34,8	32,6	33,9	160
Sonstige (Design, Grafik, Mode, Architektur)	2,9	4,1	3,4	16
Künstlerische Ausbildung***				
Kunstuniversität/Kunsthochschule				
abgeschlossen*	61,4	38,6	100,0	223
nicht abgeschlossen	61,9	38,1	100,0	42
Fachschule/private Fachschule mit Öffentlichkeitsrecht				
abgeschlossen	56,8	43,2	100,0	74
nicht abgeschlossen	64,9	36,0	100,0	25

	Frauen	Männer	Gesamt	n
Konservatorium				
abgeschlossen	44,2	55,8	100,0	43
nicht abgeschlossen	73,1	26,0	100,0	26
Praxisorientierte Ausbildungen***				
abgeschlossen	60,8	39,2	100,0	97
nicht abgeschlossen	54,5	45,5	100,0	11
Autodidaktische Ausbildung***	56,1	43,9	100,0	114
Zusatzausbildungen***				
Künstlerische Weiterbildung	55,6	44,4	100,0	153
Persönlichkeitsentwicklung	59,8	40,2	100,0	127
Projektmanagement	49,1	50,9	100,0	53
Lehr/Vermittlungskompetenzen	64,0	36,0	100,0	114
Hochschulstudium	63,5	36,5	100,0	126
sonstige Zusatzausbildungen**	72,0	28,0	100,0	72

* Studienrichtungen: geisteswissenschaftlich-künstlerisch (n=21), naturwissenschaftlich – technisch (n=8), Psychologie/Pädagogik (n=7), Jus bzw. Sprachen (n=je 3)

** Sonst. Zusatzausbildungen: sozial-psychologischer Bereich (n=22), Medien/Werbung/Grafik (n=9), technische Ausbildung (n=8), medizinisch-physische Ausbildung (n=9), wirtschaftliche (n=6) und handwerkliche Ausbildung (n=5)

*** Zeilenprozent

3.2.3 Stichprobe Qualitative Interviews

Die Auswahl der Interview-PartnerInnen erfolgte über zwei Zugänge:

- a) Im Fragebogen war ein Feld vorgesehen, in dem das Interesse für eine Interview-Teilnahme bekannt gegeben werden konnte. Dadurch war eine Kontinuität der Personen bzw. Inhalte zwischen quantitativer und qualitativer Befragung gegeben. Das Interesse daran war überraschend hoch: Beinahe die Hälfte der Antwortenden stellte sich für ein Interview zur Verfügung. Die Auswahl erfolgte anhand der Kriterien Geschlecht, Alter, Sparte und Bundesland. Von den 17 interviewten Personen wurde die Mehrheit auf diese Weise ausgewählt.
- b) Die übrigen Interview-PartnerInnen wurden aufgrund ihrer konkreten Kooperations-Erfahrungen mit dem Dritten Sektor ausgewählt, weil sie oder ihre Projekte einzelnen Mitgliedern der Entwicklungspartnerschaft ARTWORKS bekannt waren. Zielsetzung dabei war, bereits vorhandene Erfahrungen in die Studie einfließen zu lassen.

In den qualitativen Interviews wurden vertiefende Fragestellungen zu den Inhalten der quantitativen Befragung behandelt, entsprechend wurden die Interview-Leitfäden und die Interviews erst nach Vorliegen der Ergebnisse der quantitativen Befragung konzipiert und durchgeführt. Im Sinne der Methode der *grounded theory* wurde der Leitfaden im Lauf der Interview-Periode weiterentwickelt. Die Interviews wurden im Juni und Juli 2003 durchgeführt, transkribiert⁶ und inhaltsanalytisch ausgewertet.

⁶ Die Seitenzahl am Ende der Zitate bezieht sich auf die Transkripte.

Die Interview-PartnerInnen wurden gefragt, ob sie einer namentlichen Nennung zustimmen. Dies war bei allen KünstlerInnen der Fall. Mit folgenden Personen wurde ein Interview geführt:

Tabelle 3: Interview-PartnerInnen

Name	Arbeitsort
Bachan Gunda	Graz
Dinges Roland	Linz
Fabie Sabine	Wien
Fuchs Elisabeth	Salzburg
Handke Amina	Wien
Holub Barbara	Wien
Hörl Linde	Wien
Krall Karen	Wien/USA
Krautgartner Monika	Ried i.l.
Neuhold Kurt	Wien
Reiner Ursula	Wien
Salgado Rubia*	Linz
Schandl Barbara*	Wien
Seidl-Hofbauer Marion	Graz
Spatt Christiane	Wien
Willnauer Jörg-Martin	Graz
Zinggl Wolfgang	Wien

** Diese Personen bezeichnen sich selbst als Kulturarbeiterin/Cultural Worker.*

Eine Zuordnung der Befragten nach Sparten wurde unterlassen, weil die KünstlerInnen häufig in mehreren Bereichen tätig sind bzw. ihr Arbeitsverständnis nicht einem klassischen Spartenbegriff zuordenbar ist.

4 Bisherige Zusammenarbeit von KünstlerInnen mit Drittem Sektor

Von den antwortenden Personen verfügen 40% bereits über Erfahrungen mit dem Dritten Sektor. Diese Erfahrungen sind von besonderer Relevanz, weil auf dieser Grundlage eine Potenzialeinschätzung ansetzen kann. Im Folgenden werden daher die Erfahrungen der KünstlerInnen mit bisherigen Kooperationen dargestellt.

4.1. Wer arbeitet bereits im Dritten Sektor?

Versucht man die Bedeutung des Dritten Sektors als Beschäftigungsfeld für KünstlerInnen zu konkretisieren, so zeigt sich bei den potenziellen AnbieterInnen dieser Dienstleistungen ein großes Interesse. Sowohl bei den qualitativen Interviews wird dieses Interesse artikuliert, als auch bei den knapp 500 KünstlerInnen, die in die schriftliche Befragung einbezogen wurden: Dort haben mehr als die Hälfte der Befragten (59%) angegeben, über dieses Tätigkeitsfeld informiert⁷ zu sein.

Recht hoch ist der Anteil jener, die tatsächlich über konkrete persönliche Erfahrungen verfügen, er liegt – wie bereits erwähnt - bei 43%. Entsprechend ihrem Anteil in der Stichprobe waren Frauen und Männer etwa gleich stark bei den Kooperationserfahrenen vertreten (59% Frauen, 41% Männer), d.h. es handelt sich dabei um *keinen geschlechts-segregierten Tätigkeitsbereich*, also ein von männlichen oder weiblichen KünstlerInnen bevorzugtes Feld: Künstlerinnen und Künstler arbeiten in dem Maß mit dem Dritten Sektor zusammen wie es ihrer Gesamtverteilung entspricht.

Spartenzugehörigkeit

Hinsichtlich der Kooperationsmöglichkeiten von KünstlerInnen mit Organisationen im Dritten Sektor ist die Sparten-Zuordnung insofern von Relevanz, als sie über die Methoden entscheidet, die verwendet werden. Dieser Umstand wird von den InterviewpartnerInnen mehrfach betont: *Ich glaube, dass es einen großen Unterschied gibt, wie bildende Künstler und wie darstellende Künstler operieren* (Holub, 10).

Betrachtet man die derzeit im Dritten Sektor tätigen KünstlerInnen nach ihrer vorrangigen Spartenzuordnung, so zeigt sich eine Konzentration auf übergreifendes bzw. interdisziplinäres Arbeiten.

⁷ Zustimmung 1-5 auf 10-er Skala

Tabelle 4: Spartenzugehörigkeit (in Prozent)

Kunstsparte	Stichprobe gesamt n=479	KünstlerInnen mit Erfahrung n=208
Interdisziplinär	33,8	33,2
Darstellende Kunst	18,6	20,7
Bildende Kunst	18,6	17,8
Musik	15,2	14,4
Literatur	7,9	5,8
Film/ Video	1,9	2,9
Neue Medien	0,6	1,0
Sonstige (inkl. Design/ Grafik, Architektur, etc.)	3,3	3,3

Die Trans- bzw. Interdisziplinarität, die zunehmend die künstlerische Arbeit bestimmt und die Dominanz des Sparten-Prinzips aufweicht (vgl. *Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor, Teil 1 Ausgangslage Kunst - Kultur – Beschäftigung*, wird von den InterviewpartnerInnen als „befruchtend“ erlebt, vor allem wenn sie über die künstlerischen Tätigkeitsfelder hinausgeht: *Ich habe es (das Zusammenarbeiten mit anderen Berufsgruppen, Anm.) als wahnsinnig toll empfunden. Wenn alle vom gleichen Berufsfeld kommen, dann ist es eine Einbahnstraße und konkurriert oft* (Hörl, 4). Allerdings stellt Interdisziplinarität in der künstlerischen Praxis oft eine Hürde dar, da die Förderstellen der öffentlichen Hand nur langsam auf die Erosion der Spartengrenzen reagieren und interdisziplinäre Projekte deshalb oft in keine der vorhandenen Kategorien passen (vgl. Handke)⁸.

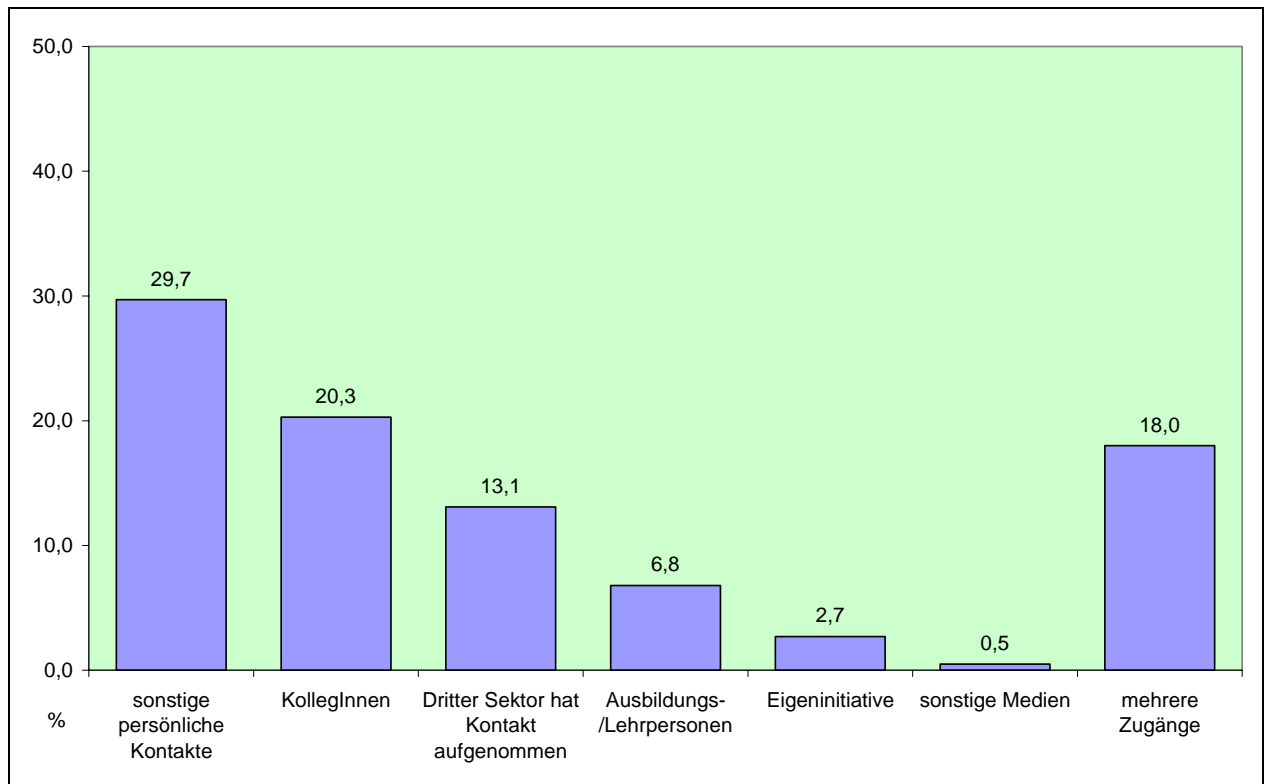
Zugang

Entscheidende Bedeutung für den Zugang zu diesem Tätigkeitsfeld kommt dem sozialen Umfeld zu: 85 % aller Erfahrenen kennen andere KünstlerInnen, die ebenfalls mit dem Dritten Sektor zusammenarbeiten; nur 15% verfügen über keine persönlichen Kontakte zu im Dritten Sektor tätigen KünstlerInnen.

Entsprechend wichtig waren persönliche Kontakte auch beim Zustandekommen der letzten Kooperation mit dem Dritten Sektor: Sowohl KollegInnen (20%), Ausbildungspersonen (7%) als auch sonstige persönliche Kontakte (30%) wurden als Zugang für die letzte Kooperation genannt. Nur in sehr beschränktem Maß kam der Kontakt direkt zwischen KünstlerIn und Dritten Sektor zustande: 13% haben angegeben, dass der Kontakt von Seiten des Dritten Sektors gesucht wurde, 3% waren von sich aus aktiv. Ein Teil der Befragten (18%) hat angegeben, dass der Kontakt über mehrere unterschiedliche Zugangskanäle zustande gekommen ist. Kaum Bedeutung kommt hingegen Vermittlungsagenturen, dem Internet oder sonstigen Medien zu.

⁸ Die Abteilung II/8 im Staatssekretariat für Kunst und Medien fördert u.a. spartenübergreifende Projekte, allerdings mit sehr begrenztem Budgetrahmen.

Abbildung 1: Zugang zum Dritten Sektor



Betrachtet man die letzte künstlerische Beauftragung, so spielt der Dritte Sektor eine periphere Rolle, ist jedoch nicht gänzlich unbedeutend. Am häufigsten wurden eine Kombination mehrerer AuftraggeberInnen angegeben (26,9%). Private Unternehmen stellen die häufigsten KundInnen dar, gefolgt von öffentlichen Stellen, die beispielsweise auch Stipendien einschließen.

Tabelle 5: Letzte/r AuftraggeberIn (in Prozent)

Private Unternehmen	21,7
Öffentliche Stellen	19,6
Private Personen	14,2
Organisationen im Dritten Sektor	7,4
KollegInnen	2,9
Mehrfach-Angaben	26,9
Sonstige*	7,2

* Theater (7), Vereine (4), Selbstbeauftragung (8)

Persönliche Netzwerke stellen in diesem unregulierten Arbeitsfeld eine wichtige Voraussetzung für die Freiberuflichkeit dar:

Ohne dieses Netzwerk hätte ich diesen Schritt nicht gewagt, dass ich meinen Job kündige und jetzt wieder das mache, was ich wirklich machen möchte, nämlich künstlerisch mit Menschen zu arbeiten (Krall, 5).

Persönliche Kontakte zu Personen aus dem Kunstbetrieb und dem Dritten Sektor werden von den InterviewpartnerInnen als selbstverständlicher Bestandteil ihrer Arbeit erwähnt. Besonders für den ersten Zugang zum Dritten Sektor spielen diese Kontakte eine wichtige Rolle (vgl. Fabie, Handke, Hörl, Krall). Diese informellen, persönlichen Netzwerke werden in Einzelfällen formalisiert, dienen aber vorwiegend dem Austausch und der Diskussion unter KollegInnen – eine Formalisierung wird teilweise aus inhaltlichen Gründen abgelehnt (vgl. Handke). Die Bedeutung privater und institutioneller Netzwerke hat sich damit im Vergleich zu einer früheren Studie nicht verändert. Schulz et al. (1997) betonen - allgemein und nicht für die Kooperation mit dem Dritten Sektor - ihre zentrale Bedeutung für den künstlerischen Erfolg: *Das wichtigste für einen Künstler ist es, ein Netzwerk zu haben. Damit steht und fällt alles...*(S. 166).

So unterschiedlich wie die verschiedenen persönlichen Kontakte und Verbindungen sind die Zugänge der Interview-PartnerInnen zum Tätigkeitsfeld Dritter Sektor: Sie bewegen sich teilweise bereits jahrelang in diesem Segment bzw. im Bereich Kunst im öffentlichen bzw. sozialen Raum. Manche kannten die Institution bereits aufgrund einer vorhergehenden Beschäftigung dort, andere wiederum haben Zugang über Institutionen des Kunstbetriebs gefunden – hier nicht zuletzt über die Ausbildung.

Abschließend wird noch die Kooperationsdichte von KünstlerInnen nach Bundesland beschrieben, d.h. dem Anteil der KünstlerInnen pro Bundesland wird der Anteil der Kooperationen gegenübergestellt. Dabei zeigt sich, dass die Zusammenarbeit von KünstlerInnen mit dem Dritten Sektor in Oberösterreich am stärksten ist.

Tabelle 6: Kooperationsdichte von KünstlerInnen nach Bundesland

Bundesland	Anteil der KünstlerInnen an Stichprobe gesamt	Anteil der KünstlerInnen mit Erfahrung im Dritten Sektor-	Kooperationsdichte
Oberösterreich	10,1	13,9	1,38
Vorarlberg	1,9	2,5	1,31
Niederösterreich	8,7	10,4	1,20
Salzburg	5,1	5,4	1,06
Kärnten	2,5	2,5	1,00
Tirol	5,1	5,0	0,98
Wien	57,1	52,5	0,92
Steiermark	7,8	6,9	0,88
Burgenland	1,7	1,0	0,59
	100,0	100,0	

4.2. Inhalte der Zusammenarbeit

Die Diskussion der spezifischen Inhalte der Kooperationen zwischen KünstlerInnen und Drittem Sektor ist eine wesentliche Zielsetzung von ARTWORKS. In den Interviews wurde daher gezielt versucht, diese Inhalte genauer zu konkretisieren.

Als eine wichtige Prämisse wird genannt, dass die Ziele einer Kooperation in Absprache mit dem Dritten Sektor entwickelt werden müssen. Dabei ist die genaue Definition des Arbeitsbereichs besonders wichtig (vgl. Holub). Die Ziele dieser Kooperationen sind vielfältig und reichen von politischer und struktureller Veränderung (vgl. Salgado) bis zum Verkauf der mit der Zielgruppe hergestellten Produkte (vgl. Hörl) oder konkreten therapeutischen Zielsetzungen (vgl. Fabie). Je nach künstlerischem Zugang kann die Kooperation längerfristig sein bzw. sich auf eine einmalige, punktuelle Intervention beschränken. Dementsprechend vielfältig sind auch die Dienstverhältnisse, in denen derartige Kooperationen ablaufen können: Sie reichen von der Arbeit auf Honorarbasis über Werkverträge und Freie Dienstverträge bis zu - häufig nur befristeten – Anstellungen.

Die Interviews zeigen, dass die Kontinuität der künstlerischen Arbeit im Dritten Sektor ein zentrales Problemfeld darstellt. Zumeist steht und fällt in der Organisation das Interesse an einer Kooperation mit einer bestimmten, engagierten Person: *Es gibt einige Elemente, die weitergeführt werden, aber meine Nachfolgerin ist keine Künstlerin, d.h. sie bringt ihre eigene Sozialpädagogik mit ein* (Krall, 6; vgl. auch Neuhold). Dies ist umso bedauernswerter, als Inhalte und Zielsetzungen künstlerischer Arbeit im Dritten Sektor noch wenig bekannt sind und die Vermittlungsarbeit gegenüber Organisationen im Dritten Sektor ein aufwändiger Bestandteil der beruflichen Praxis der dort tätigen KünstlerInnen darstellt.

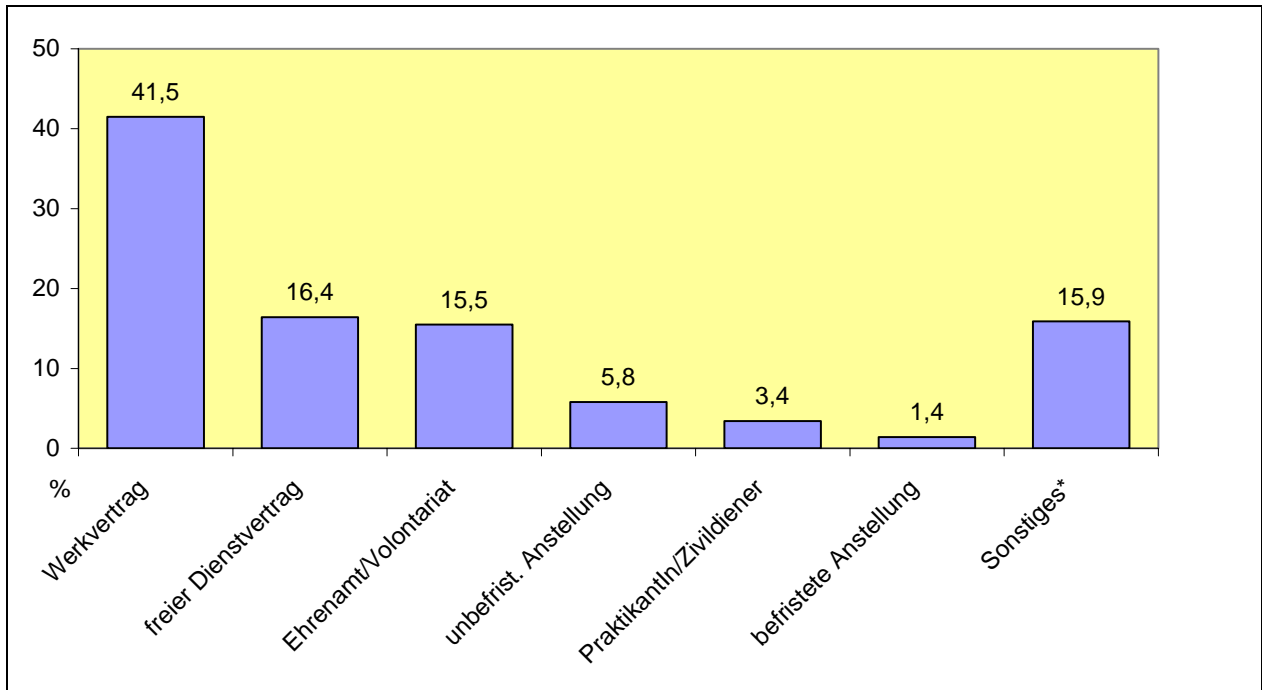
Das Spezifische an der Erbringung einer künstlerischen Dienstleistung wurde auch in der schriftlichen Befragung thematisiert; die konkrete Form der Zusammenarbeit lässt sich folgendermaßen charakterisieren:

- Die Prozessbegleitung dominiert klar gegenüber der Erstellung eines Werks (53% : 39%).
- Spezifisch künstlerische Aspekte wurde von 50% der Antwortenden als Inhalt der Zusammenarbeit genannt.
- Als Zielgruppe überwog die Betreuung von KundInnen bzw. KlientInnen gegenüber der Personalentwicklung von Beschäftigten (28% : 8%).
- Vorrangige Zielsetzung der Kooperationen waren persönlichkeitsbildende Maßnahmen (34%), bei 30% waren öffentlichkeitswirksame Maßnahmen Gegenstand der Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor.

4.3. Organisation der Zusammenarbeit

Am häufigsten war die letzte Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor in Form eines Werkvertrages organisiert, gefolgt von einem freien Dienstvertrag, der auf eine kontinuierlichere Zusammenarbeit schließen lässt. Die ehrenamtliche Tätigkeit ist dritthäufigste Organisationsform der Kooperationen zwischen KünstlerInnen und Organisationen im Dritten Sektor. Wie vergleichsweise gering die Bereitschaft zu fixen Anstellungsverhältnissen ist, zeigt sich für befristete gleichermaßen wie für nicht-befristete Verträge. Diese mangelnde Bereitschaft wird auch bei der Befragung der NPO-Einrichtungen (vgl. Teil 4 des ARTWORKS Berichts) deutlich, wo ebenfalls nur etwa 5% Anstellungen festgestellt wurden.

Abbildung 2: Wie ist die Arbeit im Dritten Sektor organisiert?



* umfasst auch Mehrfachnennungen

Ein wichtiges Kriterium für die Qualität dieser Kooperationen ist die soziale Absicherung: Dabei weisen im Dritten Sektor tätige KünstlerInnen keine merklichen Unterschiede zu den übrigen KünstlerInnen auf, weder was ihre Absicherung durch einen Zweitberuf betrifft noch die Art der Absicherung ihrer künstlerischen Aktivität.

Tabelle 7: Soziale Absicherung im Vergleich (in Prozent)

	KünstlerInnen mit Erfahrung im Dritten Sektor	KünstlerInnen ohne Erfahrung im Dritten Sektor
Über Haupt-/Zweitberuf	27,2	30,3
KünstlerInnen Sozialversicherung	27,7	26,1
Sonstige Selbständigkeit (freier Dienstvertrag, Werkvertrag)	9,7	11,7
Arbeitslosen-/Notstandshilfe/ Karenzbezug	8,3	9,8
Mitversicherung	4,9	6,4
Anstellung als KünstlerIn	5,3	4,9
Mehrfach-Versicherung	9,7	6,4
Sonstiges	7,3	4,2

Wie die Tabelle zeigt, bestehen relativ geringe Unterschiede zwischen KünstlerInnen mit und ohne Dritter-Sektor-Erfahrung: So ist die soziale Absicherung über einen Zweit- bzw. Hauptberuf für KünstlerInnen – mit und ohne Kooperationserfahrung – die wichtigste Form, gefolgt von der KünstlerInnen-Sozialversicherung. Weitere Formen flexibler Beschäftigung (freier Dienstvertrag, Werkvertrag) sind häufiger als Transfer-Einkommen (Arbeitslosen-/

Notstandshilfe- oder Karenzbezug). Auch die Mitversicherung kommt noch häufiger vor als Anstellungen.

Einkommen

Das erzielbare Einkommen stellt einen weiteren Indikator für den Erfolg einer Zusammenarbeit dar. Besonders hinsichtlich der Wertigkeit der Kooperationen mit dem Dritten Sektor ist die Frage des erzielbaren Einkommens wesentlich: Dabei stellt sich die Frage, ob diese Art der Tätigkeit ausgeübt wird, weil sie primär eine Einkommensquelle darstellt oder ob andere Motivationslagen gegeben sind (siehe dazu Kap. 5.1.1).

Vergleicht man das aus künstlerischer Tätigkeit erzielte Einkommen von jenen, die im Dritten Sektor tätig sind, mit dem der übrigen KünstlerInnen, so zeigen sich - unter Berücksichtigung des Geschlechts - folgende Unterschiede:

Abbildung 3: Einkommen von KünstlerInnen mit Erfahrung im Dritten Sektor

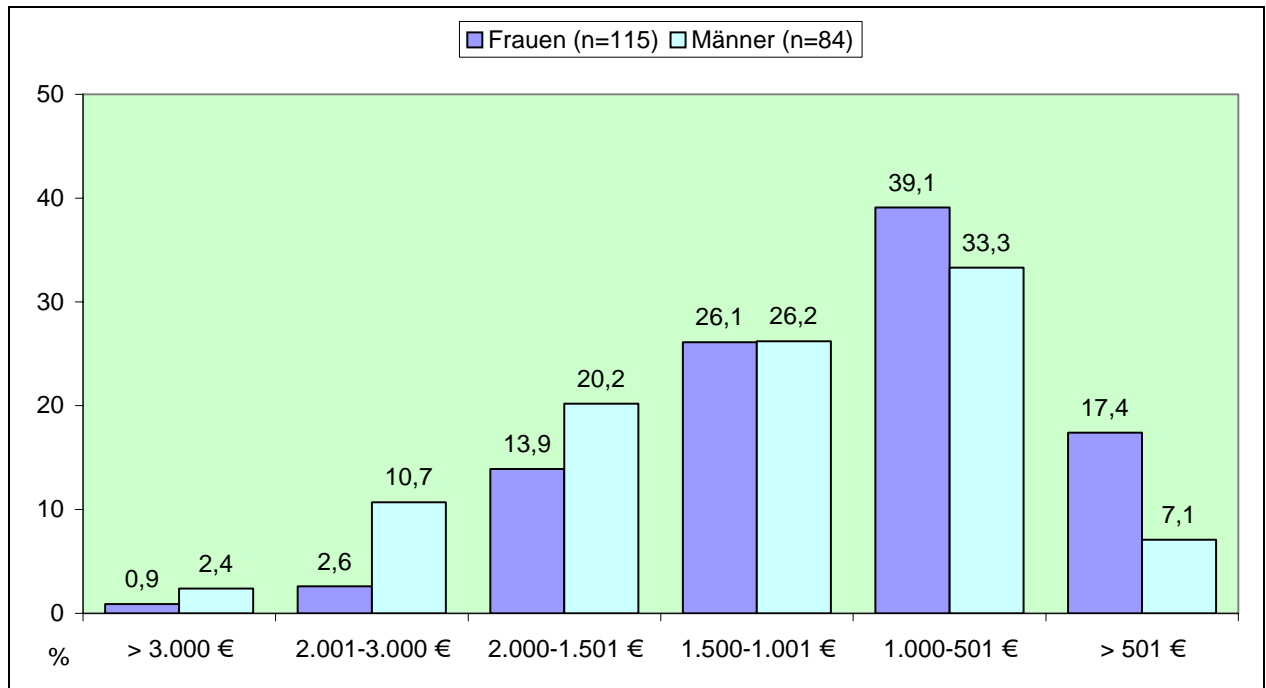
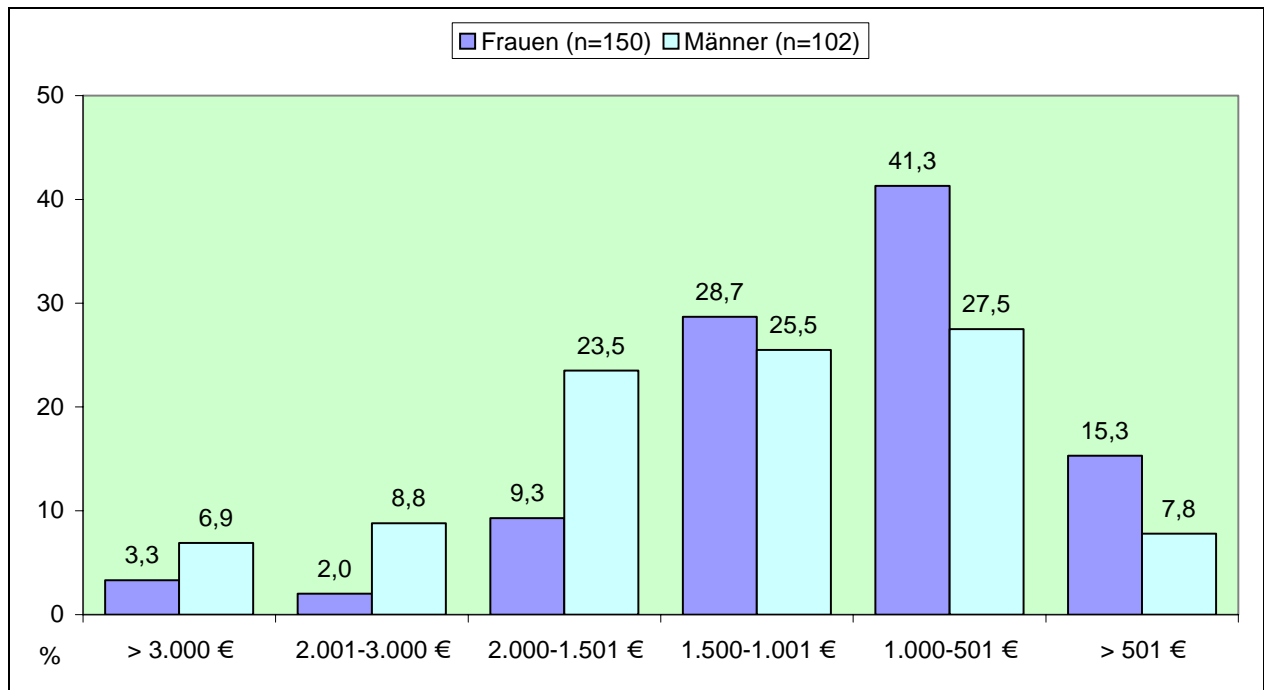


Abbildung 4: Einkommen von KünstlerInnen ohne Erfahrung im Dritten Sektor



Die Abbildungen zeigen in beiden Tätigkeitsfeldern sehr deutliche Unterschiede zwischen den Geschlechtern, welche die üblichen Ausprägungen des Einkommen-Gaps⁹ widerspiegeln. Die Einkommensunterschiede drücken bestehende Ungleichheiten in der Beschäftigungsstruktur von Frauen und Männern aus (vgl. z.B. Mairhuber 2002). Die Erwerbstätigkeit von Frauen ist gekennzeichnet durch:

- Mehr Teilzeitbeschäftigung
- Weniger Führungspositionen
- Beschäftigung in schlechter entlohnten Berufsfeldern

Auch in Alterskohorten mit annähernd gleichen Bildungsabschlüssen von Frauen und Männern verdienen Frauen deutlich weniger als Männer. Dafür ist zusätzlich zu den obigen Faktoren ein Geflecht komplexer Ursachen anzuführen: Karriereunterbrechung durch Betreuungsverpflichtungen, weniger lineare Karriereausrichtung (z.B. Umstiege), unterschiedliche Strategien bei Gehaltsverhandlungen bis hin zu Fragen der Wertigkeit der eigenen Arbeit.

Betrachtet man das erzielte Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit im Vergleich zwischen KünstlerInnen mit Kooperationserfahrung und ohne solche, zeigt sich die etwas stärkere Verankerung der ersten Gruppe.

⁹ Statistik Austria (2002): Mittleres Brutto-Jahreseinkommen (Median) unselbständig Erwerbstätiger 2001: Frauen 14.862, Männer 24.942, GAP: 40,4%.

Tabelle 8: Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit nach Typ

	Typ 1: KünstlerInnen mit Kooperationserfahrung und zukünftigem Interesse (n= 174)	Typ 3: KünstlerInnen ohne Kooperationserfahrung und zukünftigem Interesse (n=183)
Über 75%	37,9	29,0
51-75%	7,5	9,0
26-50%	16,7	18,0
Darunter	37,9	43,7

Das erzielbare Einkommen bzw. die Frage, wie der Lebensunterhalt aus der künstlerischen Arbeit (im Dritten Sektor oder nicht) finanziert werden kann, bildete einen zentralen Punkt in den Interviews: *Sie haben kein Geld und die wirklich von ihrer Kunst leben können, sind ganz wenige* (Schandl, 7). Die KünstlerInnen leben in einer ständigen finanziellen Unsicherheit, was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass öffentliche Finanzierungen nicht gegeben werden und Projekte damit nicht stattfinden können (vgl. Krall). Dies bewirkt, dass KünstlerInnen ihren Lebensunterhalt aus verschiedenen Quellen bestreiten (müssen):

Es ist gemischt genau wie bei allen anderen auch. Es gibt keine Existenzsicherung. Ich habe keinen fetten Lehrjob, es setzt sich zusammen aus allem möglichen. Es gibt kein fixes Einkommen und habe ich noch dazu ein Kind. [...] Es ist eine permanente Gratwanderung [...]. (Holub, 14).

Besonders am Anfang der professionellen Tätigkeit als KünstlerIn wird auch die Familie als Geldgeberin herangezogen; eine Interviewpartnerin antwortet auf die Frage, wovon sie während der Zeit gelebt hat, solange ihre Tätigkeit im Dritten Sektor noch ehrenamtlich war: *Von nix, von der Oma ein bissi, meinem damaligen Freund ein bissi und Kindergeld [...] – schlecht und recht. Und ich bin halt von allem irgendwie befreit* (Bachan, 5).

Auch die quantitative Befragung zeigt die starke Abhängigkeit der KünstlerInnen von finanziellen Unterstützungen aus dem privaten Umfeld: Auf die Frage *Welche Personen tragen sonst noch zu Ihrem Einkommen bei?* gibt beinahe die Hälfte der antwortenden Frauen an, finanzielle Beiträge von dem/der PartnerIn, Eltern/Verwandten oder Sonstigen zu erhalten; bei den Männern ist der Anteil etwas geringer. Der Hauptteil kommt aus der Partnerschaft.

Tabelle 9: Finanzielle Leistungen aus privatem Umfeld (in Prozent aller Antwortenden)

	Frauen	Männer	Gesamt
Von PartnerIn, Eltern/Verwandten, Sonstigen	46,9	36,2	42,6

Diese Darstellungen der individuellen Einkommenssituation werden in Kapitel 4.5 um die strukturelle Dimension der Finanzierung von künstlerischer Arbeit im Dritten Sektor ergänzt.

Betrachtet wird in der folgenden Tabelle noch, wie weit die Höhe des erzielten Einkommens aus künstlerischer Tätigkeit Auswirkungen auf bestimmte Einschätzungen zur Potenzialentwicklung hat.

Tabelle 10: Einschätzung des Entwicklungspotenzials nach erzieltm Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit (Zustimmung in Prozent)

	Einkommensanteil aus künstlerischer Tätigkeit			
	> 75%	75-51%	50-26%	bis 25%
Dritter Sektor ist interessantes Arbeitsfeld (Zustimmung n= 317)	75,2	82,9	78,9	78,8
Dritter Sektor wird als Beschäftigungsfeld für KünstlerInnen zukünftig an Bedeutung gewinnen (Zustimmung n= 241)	54,9	57,1	65,3	57,9
Für neue Beschäftigungsmöglichkeiten braucht es längere Sensibilisierung im Dritten Sektor (Zustimmung n= 249)	61,8	72,7	51,5	43,8
Die Zahlungsbereitschaft im Dritten Sektor ist ausreichend vorhanden (Zustimmung n= 52)	17,2	25,8	14,1	8,8

Wie die Daten der Tabelle zeigen, kann keine eindeutige Korrelation zwischen Einkommenssicherung aus künstlerischer Tätigkeit und positiver bzw. negativer Einschätzung der Kooperationsmöglichkeiten von KünstlerInnen und Drittem Sektor festgestellt werden. Die positivste Erwartungshaltung besteht bei jenen, die ihr Einkommen zu mehr als der Hälfte, aber nicht überwiegend oder ausschließlich aus ihrer künstlerischen Tätigkeit beziehen, die also noch über ein zweites Standbein verfügen. Dies könnte dahingehend interpretiert werden, dass es sich bei dieser Gruppe bereits um künstlerisch halbwegs gut verankerte Personen handelt (Über 50% künstlerisches Einkommen), sodass sie einen Spielraum für eine Erweiterung des Arbeitsfeldes sehen.

Auswertungshinweis: Um das Ausmaß der Zustimmung bzw. Ablehnung zu einzelnen Items deutlich darstellen zu können, werden die Antworten in drei Gruppen unterteilt:

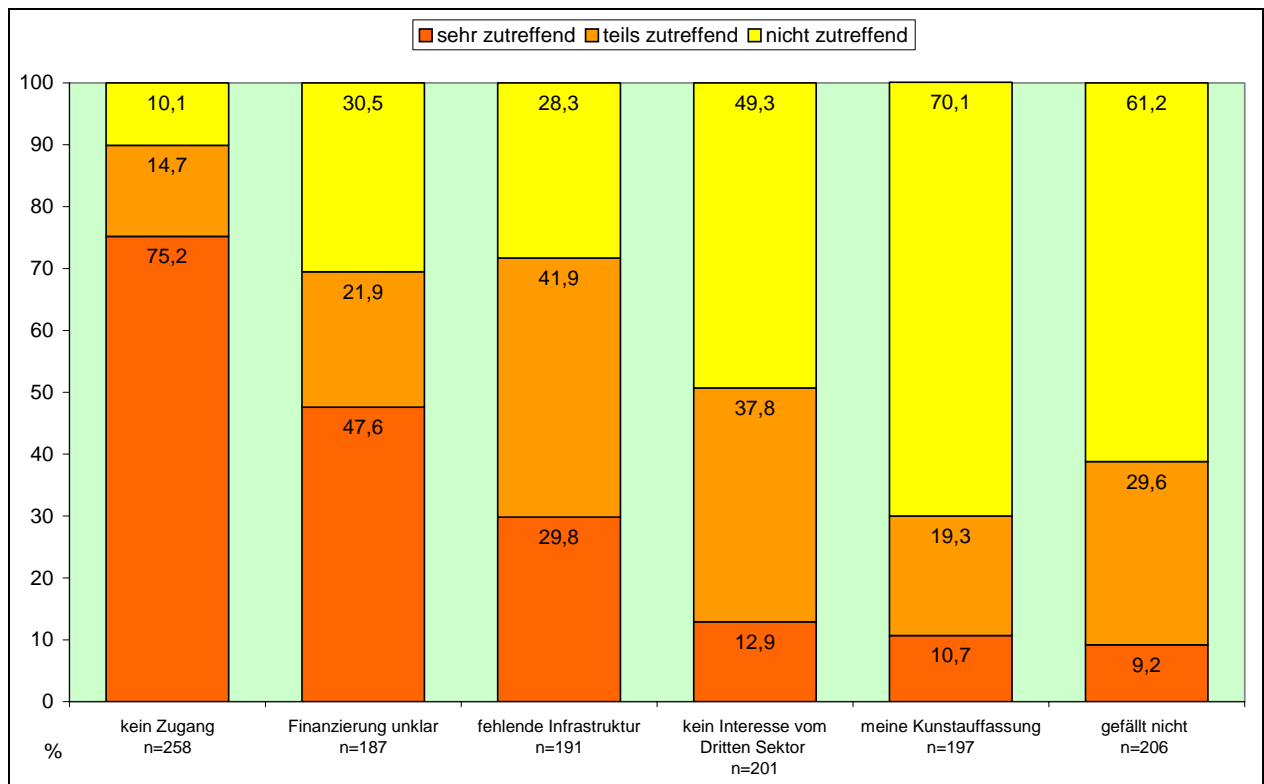
- sehr zutreffend = Zustimmung 8-10, wobei 10 = stimme sehr zu
- teils, teils = Zustimmung 4-7
- nicht zutreffend = Zustimmung 1-3, wobei 1 = stimme nicht zu

Als Zustimmung werden – außer wenn anders angegeben – alle Bewertungen von 8-10 genommen und in Prozent dargestellt.

4.4. Zugangsbarrieren

Bei jenen KünstlerInnen, die noch nicht mit dem Dritten Sektor zusammengearbeitet haben, wurde der Grund für das nicht Zustandekommen solcher Kooperationen erhoben. Als häufigste Antwort wurde genannt, dass die/der Befragte über keinen Zugang zum Dritten Sektor verfügt. Dies deutet auf ein eklatantes Informationsdefizit hin. Weiters werden die fehlende Infrastruktur sowie die unklare Finanzierung als Kooperationshemmnisse genannt.

Abbildung 5: Kooperationshemmnisse



Wie bereits erwähnt, geht aus den Interviews hervor, dass KünstlerInnen den Zugang zum Dritten Sektor vorwiegend durch persönliche Kontakte bekommen haben; diese entweder über eine (nicht künstlerische) Arbeit in einer Organisation des Dritten Sektors (vgl. Dinges, Fabie, Krall, Seidl-Hofbauer) oder über den Kunstkontext (vgl. Neuhold). Nur in einem Fall findet die Kontaktaufnahme in einem formellen Rahmen statt – im Zusammenhang mit einem Wettbewerb von Kunst am Bau (vgl. Holub). Einige der InterviewpartnerInnen sind auch über ihre Ausbildung an der Universität für Angewandte Kunst in Wien mit diesem Ansatz in Berührung gekommen (Bachan, Reiner, Spatt). Insgesamt aber sind die Zugänge nicht formalisiert und hängen von individuellen Konstellationen ab oder, wie es eine Künstlerin formuliert: *Solche Dinge ergeben sich durch Zufälle, dass jemand irgendwo reinrutscht* (Hörl, 6). Interessierte und engagierte Einzelpersonen in den Organisationen des Dritten Sektors spielen eine wichtige Rolle beim Zustandekommen von Kooperationen.

Anders als in den Fragebogen-Ergebnissen hat der Großteil der InterviewpartnerInnen selbst den Zugang hergestellt, also sich an Organisationen gewandt. Nur wenige wurden angesprochen, was erneut den geringen Informationsstand im Dritten Sektor über künstlerische Arbeit und das noch nicht geweckte Interesse zeigt. Dieses versuchen KünstlerInnen durch Überzeugungs- und Vermittlungsarbeit auszugleichen:

Wenn ich als Künstler mit einem Plan dort auftrete und eigentlich ein eigenes Projekt zu realisieren versuche, dann wird relativ bald eine bestimmte Distanz aufgebaut werden: Was will denn der da eigentlich? Wenn ich aber versuche, diesen kommunikativen, sozialen Prozess mit anzusprechen und zu schauen, wie kann ich da jetzt eigentlich interessante Arbeiten gemeinsam mit den Leuten entwickeln, dann sind relativ schnell die Hemmschwellen oder auch diese Abgrenzungen zumindest geringer (Neuhold, 3).

Da in diesem Prozess Inhaltliches verhandelt wird, kann dieser nur persönlich von den KünstlerInnen durchgeführt und nicht an Dritte abgegeben werden (vgl. Fabie, Willnauer).

4.5. Hürden und Hindernisse für Kooperationen

Zentrale Hürde für die künstlerische Arbeit im Dritten Sektor ist die unzureichende Finanzierung (vgl. auch Kap. 5.2.3). An dieser Stelle soll jedoch auf andere Hindernisse bei der Realisierung des Kooperationspotenzials eingegangen werden, die von den InterviewpartnerInnen angesprochen worden sind. Eine Identifikation dieser Problemfelder sowie die Erarbeitung möglicher Lösungsangebote sind Zielsetzungen von ARTWORKS.

4.5.1 Informationsdefizite

Informationsdefizite bestehen auf beiden Seiten – bei den KünstlerInnen und bei den Organisationen des Dritten Sektors. Eine Interviewpartnerin beschreibt die Situation: *Die meisten Organisationen haben ja ganz wenig Ahnung von der Kunst. Und viele Künstler haben wenig Erfahrung mit dem realen Leben in diesen Organisationen (Fabie, 4).* Dieser Mangel bewirkt, dass unrealistische Erwartungshaltungen aufgebaut werden, die zu bestimmten Problemen führen, bis hin zum Scheitern der Projekte. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn die Organisationen des Dritten Sektors bestimmte Erwartungen an KünstlerInnen haben, die diese nicht erfüllen können bzw. wollen und/oder wenn die Erwartungen seitens der KünstlerInnen an die Zielgruppe zu hoch gesteckt sind. Die Unmöglichkeit, diesen Erwartungen gerecht zu werden, kann in der Folge zu einem vorzeitigen Abbruch der Kooperation führen (vgl. Neuhold).

Ein verbreitetes Missverständnis, das aus der fehlenden Information resultiert, ist, dass KünstlerInnen zur Unterhaltung oder zur Illustration herangezogen werden:

Natürlich habe ich auch schon erlebt, dass sich Leute vorgestellt haben, dass, wenn sie eine Künstlerin hinzuziehen, sie zum Ausschmücken und Dekorieren verwendet wird. [...]

Man braucht doch keine Künstlerin zum Ausmalen (Handke, 2; vgl. auch Fabie; Holub).

Ein Interviewpartner lehnt dies auch für Benefizveranstaltungen ab:

Ich habe gerade vor ein paar Tagen einen Anruf bekommen [...] von einer Gemeinde [...]: „Ja, wir machen da so eine offene Einkaufsnacht, das hat es in Wien auch gegeben und wir brauchen noch ein paar Künstler fürs Rahmenprogramm“. Dann habe ich gefragt, wie so was ausschauen wird und: „Ja, die sollen halt nebenher ein bisschen was machen“. Sag' ich: „Nein, ich denke, Sie schätzen das ein bisschen falsch ein. Kultur ist ein bisschen mehr als nur Staffage und Rahmen und Schmuck, das hat schon mehr (Willnauer, 4).

Fehlende Informationen über Ziel und Methode der künstlerischen Arbeit führen dazu, dass in manchen Fällen die AuftraggeberInnen während der Kooperation den Nutzen für die eigene Organisation nicht nachvollziehen können (vgl. Krall). KünstlerInnen können dies unterstützen, indem sie aktiv in der Institution kommunizieren, worum es in ihrer Arbeit geht:

Es ist schon sehr wichtig, den Kontakt zu den Auftraggebern zu haben. Je nach Institution ist es wichtig in Teamsitzungen zu sein und das auch beschreiben zu können, was passiert und auch begründen zu können (Spatt, 3).

Der Informationsmangel hat zur Folge, dass die Vermittlung der eigenen Herangehensweise ein konstituierender Bestandteil der Arbeit von KünstlerInnen ist (vgl. Handke; Neuhold):

Da ist es sehr schwierig, wirklich das Spezifische, das die Zusammenarbeit des Künstlers oder der Künstlerin und der Zielgruppe betrifft, verständlich zu machen. Es ist sehr schwer zu beschreiben und speziell anfangs ist es mir in einigen Fällen nicht sehr gut gelungen, den Kern der Sache zu beschreiben. Ich habe über Jahre hinweg an einfachen Erklärungen gearbeitet oder an Visualisierungen zu bestimmten Situationen. (Krall, 9).

Diese Vermittlungstätigkeit wird ständig gemacht und muss ständig wiederholt werden, da die Kenntnisse über diese künstlerischen Zugänge noch wenig verbreitet sind – dies erfordert eine hohe Kommunikationsfähigkeit und -bereitschaft der KünstlerInnen mit entsprechender Aktivität: *o.k., ich gehe jetzt noch einmal zu den Ärzten und erkläre ihnen noch einmal, worum es da geht (Fabie, 6)*. Zu diesem Zweck produzieren KünstlerInnen auch Informationsmaterialien wie z.B. Folder oder Homepagepräsentationen (vgl. Fuchs; Krall).

Die Vermittlungsarbeit dreht sich einerseits darum, das spezifisch Künstlerische an der Arbeit herauszuarbeiten und andererseits den Nutzen für die AuftraggeberInnen nachvollziehbar zu machen. Dies ist auch vor dem Hintergrund der Klärung von spezifischen Urheber- und Verwertungsrechten wichtig, die, wie aus den Interviews hervorgeht, nicht

immer entsprechend berücksichtigt werden (vgl. Bachan). Jedoch soll das Erarbeitete nicht nur unter dem Namen der Organisation, sondern auch unter dem Namen der KünstlerInnen transportiert werden (vgl. Salgado).

Zentraler Teil der Vermittlungsarbeit von KünstlerInnen gegenüber Organisationen des Dritten Sektors ist die Klarstellung dessen, was die/der jeweilige KünstlerIn im Rahmen einer Kooperation leisten will bzw. kann. Die eindeutige Beschreibung der Inhalte der Kooperation ist für einige InterviewpartnerInnen Voraussetzung für eine gelungene Zusammenarbeit: *Ich glaube, dass die Aufgabe ganz klar definiert sein muss, weil es eine Erwartungshaltung gibt* (Holub 6; vgl. auch Handke).

In diesem Zusammenhang wird es als wichtig erachtet zu vermitteln, dass das Produkt einer Kooperation im vorhinein nicht klar sein muss, weil das Ergebnis bzw. Werk nur das Ende des Prozesses darstellt, der im Mittelpunkt der künstlerischen Dienstleistungserbringung steht.

Das versuche ich auch immer den AuftraggeberInnen zu erklären, dass da auch ein Risiko besteht, dass das Endprodukt nicht so wird, wie sie es sich vorstellen, da das eigentliche in dem Projekt der Prozess ist, dem sich das Endprodukt unterordnen muss. Es geht darum, die Mitwirkenden in ihrem Prozess zu unterstützen und nicht darum, ihnen eine Idee aufzudrücken (Krall, 9).

4.5.2 Status in der Organisation

Ein ungeklärter bzw. nicht von allen Teilen der Organisationen anerkannter Status erschwert KünstlerInnen die Arbeit. Dies kann sich z.B. darin niederschlagen, dass den KünstlerInnen keine räumliche Infrastruktur zur Verfügung gestellt wird, obwohl sie in einem Dienstverhältnis zur Organisation stehen:

Ich überarbeite mich im Prinzip. Also, ich bin 20 Stunden angestellt von der Caritas, habe noch immer keinen Computerarbeitsplatz, es ist ein bisserl katastrophal... Da jetzt irgendwie einen Schlüssel zu bekommen, einen Computer zu bekommen und ein Regal zu haben, wo man die Farben und die Sachen und alles halt stehen hat... Weil ich fahr' mit dem Radl herum, hab' zwei Radltaschen, hab' alles drin – jetzt bin ich bald fertig mit den Nerven, echt (Bachan, 2).

Auch die mangelnde Unterstützung durch die Organisation z.B. wenn es um Assistenz geht, wird als Hindernis in der Arbeit empfunden. Die interviewten KünstlerInnen betonen, dass es nötig war, sich selbst aktiv einen Platz in der Organisation zu schaffen, da dieser nicht vorgegeben ist und aufgrund des oben beschriebenen Informationsdefizits auch nicht vorausgesetzt werden kann:

Da geht's eher darum, dass ich mir einen Platz habe schaffen müssen. Also ich habe jetzt niemanden verdrängt, aber ich

habe mir eine ganz neue Position schaffen müssen. Weil das niemand weiß, was Tanztherapie überhaupt sein kann, was Tanz, was zeitgenössischer Tanz ist, weiß, glaube ich, oben fast niemand [...]. Also, es hat halt jeder andere Vorstellungen und es ist einfach schwierig auch, den Ärzten zu vermitteln, worum es letztendlich geht. Und das ist ein sehr langer Prozess (Fabie, 5; vgl. auch Neuhold).

Der Status innerhalb der Organisation bleibt teilweise trotz formalisierter Dienstverhältnisse wie Freie Dienstverträge, Werkverträge oder im Idealfall, Fixanstellungen, unbefriedigend. Dies auch wenn die künstlerische Arbeit fester Bestandteil in der Arbeit der Organisation geworden ist, also z.B. Teil eines Therapieplanes geworden ist.

4.5.3 Akzeptanz in der Organisation

Vereinzelt wurde in den Interviews auch angemerkt, dass in den Einrichtungen die Akzeptanz zuweilen bei der Auftragsvergabe ein Diskussionspunkt ist:

Wir haben einmal ein Projekt gemacht, das „Von Ort zu Ort“ geheißen hat. Da sind wir in kleinen Städten in Niederösterreich bzw. in der Steiermark unterwegs gewesen, gemeinsam mit Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen und haben im Vorfeld angeboten, je vier Tage dort zu bleiben und uns anzuschauen, was uns auffällt, was verbesserungsfähig, -würdig ist, was eh gut, was besser ist als woanders und dann darüber Bericht zu erstatten. Und dann gibt's jetzt Bürgermeister, Gemeinderäte, die sagen „Zar wos brauch i des?“ „Mir san eh super und was wir nicht gut gemacht haben, wissen wir eh selber.“ Und dann gibt's andere, die sagen, her mit denen, das möchte ich wissen. Das ist eine Frage der grundsätzlichen politischen Einstellung (Zinggl, 3).

4.5.4 Unzureichende Vorbereitung auf die Zielgruppe

Die Arbeit in Organisationen des Dritten Sektors ist in bestimmten Feldern mit einer außerordentlich hohen psychischen Belastung verbunden, die KünstlerInnen nicht zu bewältigen gelernt haben: *Wir haben nicht aufgrund einer beruflichen Ausbildung gelernt, an welchem Punkt wir uns distanzieren müssen. Ich bin ja nicht ausgebildet mit Selbstmordkandidaten umzugehen (Holub, 8).* Die mangelnde Fähigkeit zur Distanzierung und Verarbeitung psychisch anstrengender Arbeit mit einer Zielgruppe kann zusammen mit einer sehr hohen Erwartungshaltung ein frühes Scheitern verursachen:

[...] in so einem schwierigen sozialen Umfeld zu arbeiten unglaublich anstrengend ist. Weil die Leute irrsinnig fordernd sind und so genau diese Mischung: Eigene ganz, ganz große Ideen auf das realistische Maß zurechtzustutzen. Was ist denn

realisierbar? Und dann ist irrsinnig schnell der Frust da und dann auf einmal verschwinden die Leute (Neuhold, 4).

Die fehlende Fähigkeit, Distanz zur Zielgruppe zu halten, kann in manchen Fällen den therapeutischen Nutzen zunichte machen:

Im Sozialbereich arbeitet man mit Drogen- oder Alkoholproblemen und sehr abstinert. Dann gibt es jedoch Künstler, die ihr Leben nicht auf die Reihe bekommen – die entweder trinken oder Drogen konsumieren. Die Leute sind da sehr sensibel und sehen das. Das macht eine Zusammenarbeit unmöglich (Schandl, 4).

Auch die Gefahr eines frühzeitigen Burn-Outs wird betont, wenn es nicht gelingt, die nötige Distanz zu entwickeln: *Wenn man nicht selber die nötige Distanz hat, ist man nach einem halben Jahr ein seelisches Wrack. Diese Distanz wird nicht vermittelt (Dinges, 3).* Einige KünstlerInnen berichten davon (vgl. Spatt, Handke), dass sie im Zusammenspiel mit KollegInnen aus der Sozialarbeit und im Laufe der Zeit gelernt haben, die nötige Distanz herzustellen.

4.5.5 Vorurteile des Kunstbetriebs

Kunst im sozialen Raum befindet sich im Kunstbetrieb noch immer in einer marginalisierten Position, woran bislang weder „große Namen“ wie Joseph Beuys noch die zunehmende Präsenz derartiger Projekte auf zentralen Veranstaltungen des Kunstbetriebs wie der *documenta* viel ändern konnten. Der Paradigmenwechsel innerhalb des Kunstbetriebs, was als Kunst bewertet wird und was nicht, geht nur langsam vor sich. Dies wird durch deren Festschreibung innerhalb von Institutionen (wie z.B. Universitäten) noch verzögert (vgl. auch Kap. 6.2).

Dieser Befund ist auch den Interviews zu entnehmen, in denen KünstlerInnen dieses Vorurteil kritisieren:

Also wenn es eine Arbeit mit Behinderten ist, dann ist es gleich [...] nicht professionelle Arbeit. Das muss aber nicht sein: [...] Dass es als nicht mehr professionell oder so quasi „du hast es ja nicht g’schafft [gilt]“ (Fabie, 3; vgl. Fuchs).

Gleichzeitig wird der Anspruch nach hoher Qualität in der Arbeit mit bestimmten Zielgruppen stark betont: *Als MigrantInnen müssen wir kreativ und perfekt arbeiten, um besser zu sein wie alle anderen (Salgado, 3).*

Die InterviewpartnerInnen betonen, dass das Konzept von Kunst im sozialen Raum einen veränderten Kunstbegriff verlangt: Einerseits muss der Werkbegriff zugunsten von prozessualen Begriffen abgelöst und andererseits auch das KünstlerInnensubjekt neu gedacht werden. Nicht mehr das autonome Genie, das aus sich heraus „schafft“, steht im Mittelpunkt, sondern partizipative Prozesse. Kurz: Die *klassische Künstler-Subjekt-Werk-*

Beziehung (Handke, 6) wird anders definiert, es kommt zur Verabschiedung vom klassischen *white cube* (Krall, 1).

Dies kann zu einer paradoxen Situation bei KünstlerInnen, die mit interventionistischen Ansätzen arbeiten, führen: So ist es für sie wichtig, als Mitglieder des Kunstbetriebs identifiziert zu werden, um jene Aura zu schaffen, die wiederum jene Freiräume eröffnet, in denen dann gearbeitet werden kann.

Solange der Künstler jemand war, dessen Hauptaufgabe es war, die Welt mit anderem Blick wahrzunehmen und den anderen auch zu zeigen, damit sie sie auch mit anderem Blick wahrnehmen können, war das natürlich eine supertolle, romantische Vorstellung. Aber das hat sich ja völlig geändert (Zinggl, 5).

Solange allerdings diese Vorstellung dominierend ist, können KünstlerInnen aufgrund dieses *positiv verstärkenden Habitus* (Zinggl, 5) in sozial schwierigen oder anders kontextualisierten Situationen handeln. Aus diesem Grund kooperieren KünstlerInnen wie die *WochenKlausur* bei jedem Projekt mit Institutionen des Kunstbetriebs wie z.B. Museen, Festivals etc.. Andererseits sind es genau jene KünstlerInnen, die dieses antiquierte KünstlerInnenbild auflösen und dagegen opponieren. Die Angst jedoch, diesen Spagat nicht zu schaffen, die *künstlerische Lobby* (Fabie, 4) und damit die Legitimation im Kunstbetrieb zu verlieren, ist bei vielen KünstlerInnen noch immer groß.

4.5.6 Kinder

Kinder werden von den InterviewpartnerInnen – sofern eigene Erfahrungen vorliegen – als sehr schwer vereinbar mit dem Kunstbetrieb erlebt. Dies gilt nicht speziell für die Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor, sondern für den Kunst- und Kulturbetrieb insgesamt. Es ist dort von besonderer Relevanz, wo es um schwer planbare und zeitaufwändige Tätigkeiten wie Kontakt- und Netzwerkaufbau oder die Anwesenheit auf Veranstaltungen u.ä. geht: *Ich hätte ja nicht dauernd mit meinen zwei kleinen Kindern nach Linz fahren können* (Krautgartner, 3).

Die *tatsächliche* Vereinbarkeit von künstlerischer Tätigkeit und Betreuungspflichten wird durch das gegenwärtige Angebot an Kinderbetreuungseinrichtungen in ungenügender Anzahl und mit unzureichenden Öffnungszeiten nicht erleichtert. Diese entsprechen nur in beschränktem Maß den Bedürfnissen von betreuungspflichtigen Personen, die vor allem abends Kinderbetreuung benötigen (vgl. Holub). Zwar erwähnt eine Interviewpartnerin, dass die höhere Flexibilität der Freiberuflichkeit die Kinderbetreuung erleichtert (vgl. Fabie), der Grundtenor ist jedoch, dass Kinder angesichts der vorliegenden Rahmenbedingungen einen Belastungsfaktor für die Karriereentwicklung von Frauen darstellen, die den beruflichen Aufstieg belasten (vgl. Schandl).

Als besonders störend wurde erlebt, dass weiblichen Kunstschaaffenden eine *vermeintliche* Unvereinbarkeit zwischen künstlerischer Produktion und Betreuungsverpflichtungen unterstellt wird, die darauf beruht, dass Kinder nicht beiden Elternteilen, sondern automatisch

der Mutter zugerechnet werden. Durch die Mutterschaft bzw. die Übernahme von Betreuungspflichten erscheint die Wahrnehmung als Künstlerin stark gefährdet.

Ich habe als weibliche Künstlerin das Problem, dass schnell der Verdacht aufkommt, dass die künstlerische Arbeit in den Hintergrund tritt, da jetzt ein Kind da ist. Dieser Verdacht würde bei männlichen Künstlern nie auftauchen und auch nicht bei Männern in anderen beruflichen Sparten (Holub, 14; vgl. auch Krautgartner).

Entsprechend werden von Frauen sehr direkte Maßnahmen ergriffen, um dem „kinderbedingten Verschwinden“ entgegenzuwirken:

Nachdem ich das (siehe obiges Zitat) wusste, hab ich gleich drei Wochen nachdem ich das Kind bekommen hab, eine Ausstellung eingeplant, weil ich unbedingt durcharbeiten wollte (Holub, 14).

Vor allem Künstlerinnen in ländlichen Regionen erleben Kinder als Gefährdung ihrer Reputation als Künstlerin, weil dies nicht dem herkömmlichen Bild entspricht. *Diese Kombination (Künstlerin und Kinder und am Land, Anm. der Autorinnen) ist kaum lebbar (Krautgartner 1).* Auch sie betont, dass durch Mutterschaft – und auch durch eine Partnerschaft – die Künstlerin zur Hobbymalerin mutiert: *...die malt a´ noch so schön (Krautgartner, 8).*

Aber auch im städtischen Kontext wird die Situation wenig besser eingeschätzt, denn: *Unsere Gesellschaft sieht keinen Ort vor für die Kinderbetreuung – keinen Raum (Holub, 14).* Künstlerinnen sehen sich nun dafür verantwortlich, dieses „Kinderproblem“ (Holub, 14) auf individueller Ebene zu lösen ohne ihre künstlerischen Aktivitäten zu vernachlässigen – aus oben angesprochenen Problemen heraus werden diese im Gegenteil eher noch verstärkt. Die Kinderbetreuung wird privat organisiert: *Ab 1. August habe ich ein Au pair-Mädchen aus England, das sich dann um mein Kind kümmert. [...] Es ist nicht einfach (Schandl, 8).*

Die Folge dieses permanenten Vereinbarkeits-Konflikts kann eine Überanstrengung sein:

Drei von fünf Müttern hatten eineinhalb Jahre nach der Geburt einen Zusammenbruch, weil sie sich keine Pause leisten wollten bzw. glaubten, nicht leisten zu können. Der Zeitaufwand und die notwendige Energie für das Kind ist einfach dazugekommen (Holub, 14).

Es ist irrsinnig schwer. Ich fühle mich in den letzten Monaten bis zu zehn Jahren gealtert (Schandl, 8).

5 Zukünftiges Beschäftigungs- bzw. Kooperations-Potenzial

Die Einschätzung zukünftiger Kooperationsmöglichkeiten von KünstlerInnen mit Einrichtungen des Dritten Sektor stellt einen zentralen Fokus dieser Erhebung dar. Diese Einschätzung erfolgt sowohl aus Sicht der KünstlerInnen wie auch aus Sicht der Non-Profit-Organisationen (vgl. *Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor, Teil 4 Markt- und Bedarfsanalyse aus Sicht der Nonprofit-Organisationen*). Damit können das Potenzial für Kooperationen – also das Angebot und die Nachfrage nach gemeinsamen Projekten von KünstlerInnen und Organisationen aus dem Dritten Sektor – aus Sicht beider PartnerInnen beleuchtet und die Vorstellungen darüber konkretisiert werden.

Auch wenn in Anlehnung an Einschätzungen von Beschäftigungsmöglichkeiten in anderen Beschäftigungssektoren der Begriff *Potenzial* verwendet wird, gelten für die Konkretisierung des Ausmaßes der zukünftigen Zusammenarbeit von KünstlerInnen und Organisationen im Dritten Sektor einige Spezifika. Diese betreffen die Herausforderung der Konkretisierung der Dienstleistung sowie andere Besonderheiten künstlerischer Arbeit (vgl. Kap. 7).

Für die Potenzialabschätzung werden die Antwortenden nach vier Typen unterschieden, gebildet entsprechend der bisherigen Kooperationserfahrungen und dem Interesse an einer zukünftigen Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor.

Tabelle 11: Potenzial-Typen¹⁰

	Kooperation mit Drittem Sektor	
	Vorliegende Erfahrungen	Zukünftiges Interesse
Typ 1	ja	ja
Typ 2	ja	nein
Typ 3	nein	ja
Typ 4	nein	nein

Bei dieser Typenbildung wird der Potenzialbegriff sehr weit gefasst: Für die Konkretisierung des Kooperationspotenzials aus KünstlerInnen-Sicht erscheint es demnach zielführend, alle jene einzubeziehen, die ihr Interesse an einer zukünftigen Kooperation mit Organisationen im Dritten Sektor bekunden.

Das Potenzial für zukünftige Kooperationen umfasst also jene KünstlerInnen, die Interesse angemeldet haben, wobei unterschieden wird zwischen jenen, die bereits über konkrete Erfahrungen verfügen (Typ 1, realisiertes Potenzial) und jenen ohne bisherige Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor (Typ 3, interessiertes Potenzial).

¹⁰ Es wurden unterschiedliche datentechnische Prüfungen durchgeführt.

Die Erfahrungen von Typ 1 wurden bereits im vorangegangenen Kapitel beschrieben.

In den weiteren Auswertungsschritten werden diese beiden Gruppen auf unterschiedliche Einschätzungen der zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten hin betrachtet und es wird analysiert, ob sich etwaige Unterschiede auf die gemachten Erfahrungen zurückführen lassen. Vergleiche von Typ 1 und 3 zeigen die Unterschiede in der Einschätzung der Entwicklungsmöglichkeiten und der Unterstützungsnotwendigkeiten entsprechend der konkreten Arbeitserfahrungen. Mögliche Unterschiede in den Einschätzungen zwischen Typ 1 und Typ 3 können für die zukünftige Stärkung der Zusammenarbeit zwischen KünstlerInnen und Drittem Sektor wichtige Hinweise bringen, weil sie an die unterschiedlichen Erwartungen anknüpfen („Abholen der KünstlerInnen“) und so ein zielgruppen-spezifisches Zugehen ermöglichen.

Als nicht relevantes Potenzial werden hingegen jene betrachtet, die trotz vorliegender Kooperationserfahrungen kein weiteres Interesse an dieser Art künstlerischer Dienstleistungen haben (Typ 2), sowie jene, die weder in der Vergangenheit noch für die Zukunft Interesse zeigen (Typ 4). Typ 4 wird aufgrund dieses fehlenden Interesses und der fehlenden Erfahrungen nicht weiter in die Analyse einbezogen.

Von speziellem Interesse ist Typ 2, weil die vorliegenden Arbeitserfahrungen zu einer Ablehnung der zukünftigen Arbeitsperspektive geführt haben. Somit können hinsichtlich der Realisierung des Potenzials mögliche Fehlentwicklungen identifiziert werden, die es zu vermeiden gilt.

Tabelle 12: Potenzial-Typen nach Geschlecht (in Prozent)

	Frauen n= 286	Männer n=194	Gesamt n= 480
Typ 1: Realisiertes Potenzial	38,1	40,2	39,0
Typ 3: Interessiertes Potenzial	44,8	39,2	42,4
Potenzial	82,9	79,4	81,4
Typ 2	4,2	4,1	4,2
Typ 4	12,9	16,5	14,4
Nicht-Potenzial	17,1	20,6	18,6
Gesamt	100,0	100,0	100,0

Wie die Daten zeigen, ist die Mehrzahl der KünstlerInnen an einer Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor interessiert. Dies gilt sowohl für jene, die bereits auf konkrete eigene Erfahrungen in diesem Bereich zurückblicken können, wie auch für die KünstlerInnen, deren Interesse nicht auf einer Eigenerfahrung gründet: Insgesamt 4 von 5 antwortenden KünstlerInnen sind an dieser Form der Zusammenarbeit interessiert.

Bei einer Betrachtung des Kooperationspotenzials nach Geschlecht fällt auf, dass Künstler etwas häufiger über eigene Erfahrungen verfügen als Künstlerinnen (40,2% vs. 38,1%), hingegen das Interesse ohne konkreten Erfahrungshintergrund bei den Frauen höher (44,8%

vs. 39,2%) ist. Künstlerinnen und Künstler unterscheiden sich also kaum in ihrem hohen Interesse für eine zukünftige Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor.

Wie die Erwartungen und Entwicklungsperspektiven konkret aussehen, wird im folgenden Kapitel beleuchtet.

5.1. Erwartungen an Kooperation mit dem Dritten Sektor

Aus arbeitsmarktpolitischer Sicht ist zur Konkretisierung des Beschäftigungspotenzials vor allem interessant, welche Faktoren erfüllt und welche Rahmenbedingungen vorhanden sein müssen (vgl. Kap. 6), damit dieses Kooperationspotenzial realisiert werden kann. Diese Rahmenbedingungen setzen an subjektiven Faktoren an, vor allem an der Motivationslage und dem Interesse der KünstlerInnen.

5.1.1 Warum Dritter Sektor? - Nutzen für KünstlerInnen

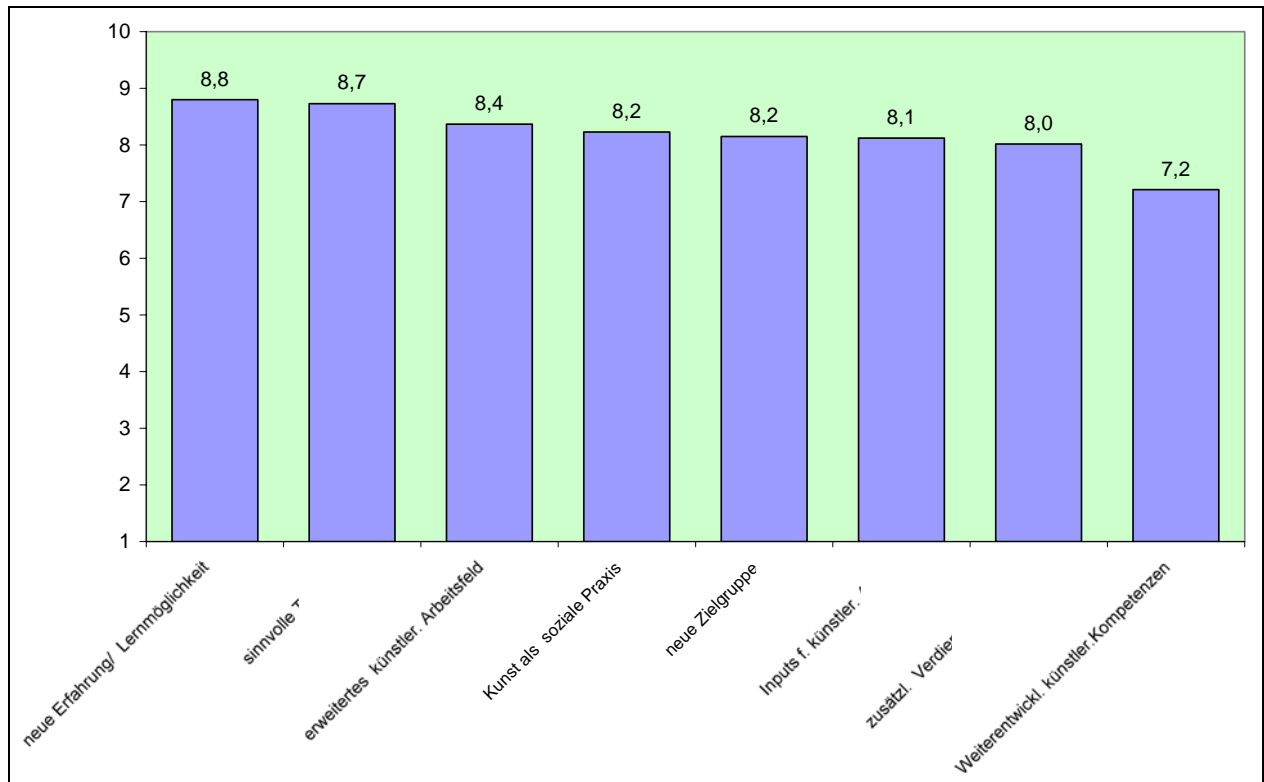
Die Erwartungen, die KünstlerInnen an die Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor haben bzw. sie Gründe, warum sie eine solche überhaupt in Erwägung ziehen, hängen wesentlich von ihrem Selbstbild als KünstlerIn und ihrem Verständnis der künstlerischen Arbeit ab. Die Wertigkeit dieser Art künstlerischer Dienstleistung ist damit auch eine entscheidende Variable in der Einschätzung des Kooperations- bzw. Beschäftigungspotenzials. Die Erwartungen und Ansprüche bewegen sich entsprechend zwischen zwei Polen:

- **Ökonomische Nutzenerwartungen:** Bei dieser Nutzenerwartung stehen die zusätzlichen Verdienstmöglichkeiten und der Zugang zu einer neuen Zielgruppe im Vordergrund.
- Entsprechend den stärker inhaltlich-künstlerisch motivierten Begründungen wird der Dritte Sektor als Möglichkeit zur Weiterentwicklung der künstlerischen Kompetenzen gesehen sowie als Möglichkeit, positive Inputs für die künstlerische Arbeit zu bekommen, neue Erfahrungen und Lernmöglichkeiten vorzufinden, zu lernen, sowie eine sozial (-politisch) sinnvolle Tätigkeit auszuüben.

Hinsichtlich der Motivation für eine Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor zeigen die Antworten der knapp 500 schriftlich befragten KünstlerInnen, dass die Möglichkeit neuer Erfahrungen und die Einschätzung als sinnvolle Tätigkeit am höchsten bewertet werden. Die stärker ökonomisch motivierten Argumente sind nachgeordnet. So liegt das Argument einer zusätzlichen Verdienstmöglichkeit von acht Antwort-Möglichkeiten nur an vorletzter Stelle.

Die folgende Abbildung zeigt einen Mittelwert-Vergleich der Antwort-Möglichkeiten.

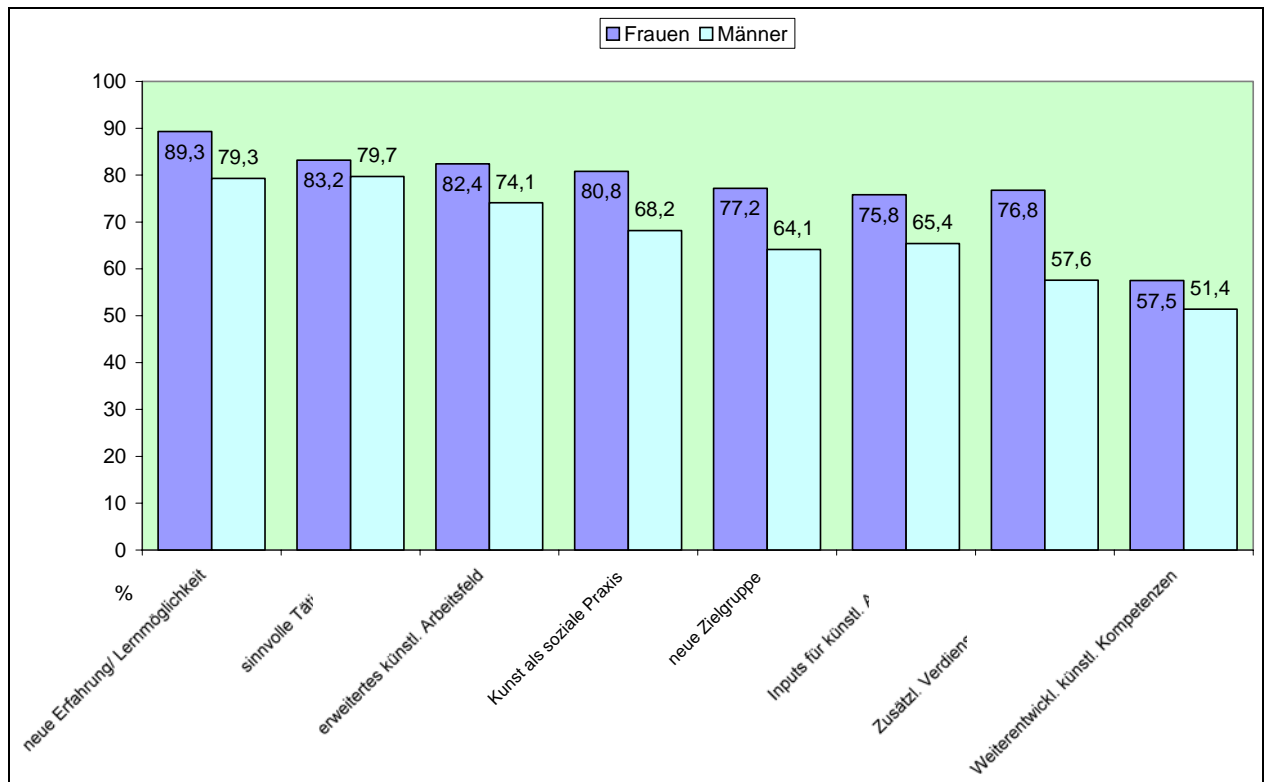
Abbildung 6: Motivation für Kooperation mit dem Dritten Sektor



1=trifft nicht zu, 10=trifft sehr zu

Unterschiede zwischen Frauen und Männern zeigen sich vor allem darin, dass Frauen tendenziell höhere Nutzenerwartungen haben als Männer.

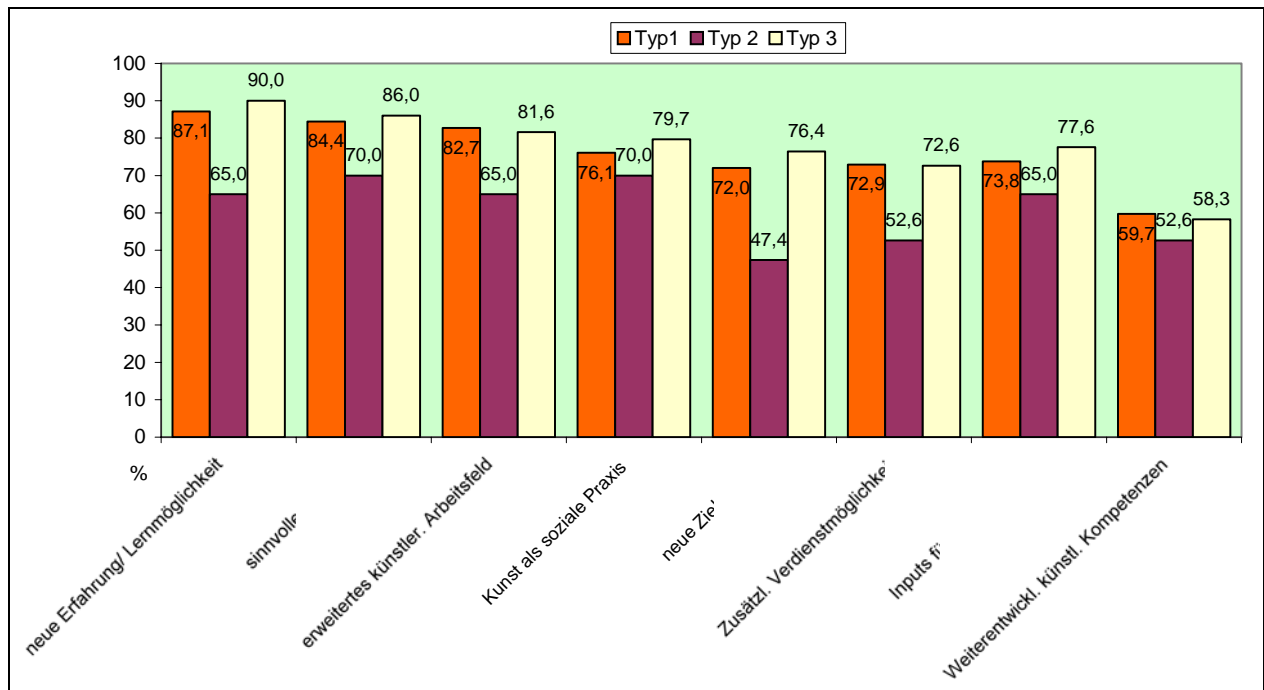
**Abbildung 7: KünstlerInnen-Nutzen nach Geschlecht
(Zustimmung in Prozent, Mehrfach-Antworten möglich)**



Die Abbildung zeigt, dass die abgefragten Erwartungshaltungen insgesamt sehr hohe Zustimmung gefunden haben, sowohl bei Frauen wie auch bei Männern. Die deutlichsten Unterschiede zwischen den Geschlechtern werden bei der Einschätzung zusätzlicher Verdienstmöglichkeiten sichtbar, die Frauen wesentlich positiver bewerten als Männer. Auch der Zugang zu neuen Zielgruppen ist für Frauen attraktiver als für Männer. Letztere interessiert am meisten, dass es sich bei den Kooperationen um eine sinnvolle Tätigkeit handelt. Bei den Frauen sind die neuen Lernmöglichkeiten die stärkste Erwartungshaltung.

Spannend und relevant für die Erarbeitung künftiger Kooperationsstrategien ist die Unterscheidung nach vorliegender Arbeitserfahrung, also nach Typen. In die Analyse wird auch Typ 2 einbezogen, also jene KünstlerInnen, die bereits im Dritten Sektor tätig waren, aber kein Interesse mehr an einer Weiterarbeit haben. Ihre Einschätzungen können auf enttäuschte oder nicht erfüllbare Erwartungshaltungen hinweisen.

Abbildung 8: KünstlerInnen-Nutzen nach Typ



Auffällig an der Betrachtung nach Typen sind die geringen Einschätzungsunterschiede zwischen jenen, die bereits über Erfahrungen verfügen, und jenen, deren Einschätzungen noch auf keinen konkreten Kooperationen beruhen. Die ähnliche Einschätzung deutet darauf hin, dass sich die Motivationen bzw. Erwartungshaltungen durch die konkrete Arbeitserfahrung nicht merklich ändern, dass also die Erwartungen realistisch formuliert sind.

Etwas höhere Nutzenrelevanz sieht tendenziell Typ 3, also jene Personen, die selbst noch keine Erfahrung gemacht haben und Interesse für zukünftige Kooperationen zeigen. Nur der Möglichkeit der Weiterentwicklung der künstlerischen Kompetenz wird von den KünstlerInnen mit Erfahrung und Interesse mehr Relevanz attestiert.

Jedenfalls deutlich negativer erfolgt die Einschätzung durch jene KünstlerInnen, die aufgrund ihrer Erfahrung kein weiteres Interesse mehr an einer Kooperation mit Einrichtungen im Dritten Sektor haben. Besonders deutlich wird dies beim Zugang zu einer neuen Zielgruppe. Dies kann so interpretiert werden, dass ein beachtlicher Teil zur Einschätzung gelangt ist, dass die Zielgruppe kein attraktives Betätigungsfeld für die Zukunft darstellt.

Zwischen diesen vorgegebenen Antwort-Möglichkeiten können sehr individuelle Positionen eingenommen werden. Die Interviews erlauben einen erweiterten Einblick in den Nutzen, den KünstlerInnen aus einer Kooperation mit dem Dritten Sektor erwarten bzw. ziehen. Auch wird die Möglichkeit der künstlerischen Weiterentwicklung durch den Kontakt mit einer völlig neuen Zielgruppe betont:

Es war eine totale persönliche Bereicherung. Der Umgang mit einer für mich bisher völlig unbekanntem Klientel hat für mich in meiner Entwicklung völlig neue Welten geöffnet und auch neues Interesse und Weiterbildungsmöglichkeiten (Hörl, 5).

Diese Inputs werden als erweiternde Bereicherung gesehen, die in anderen Aspekten der künstlerischen Arbeit fortwirkt: *Mit dem, was da ist, kann ich als Künstlerin mit anderen auf dieser Ebene weiterarbeiten und weiterentwickeln* (Spatt, 4). Entsprechend vielfältig wie die Ansätze der interviewten KünstlerInnen sind auch die jeweils individuellen Nutzenerwartungen, die hier nicht im Detail dargestellt werden können. Stellvertretend sei nur das (sozial-)politische Engagement vieler genannt, die sich so direkt in soziale Prozesse einbringen (vgl. Bachan, Salgado, Zinggl).

Die Erschließung neuer Publikumsschichten bzw. die Herstellung des Zugangs zur Kunst für kunstferne Personengruppen wird als weiterer Nutzen genannt, den KünstlerInnen aus der Arbeit im Dritten Sektor ziehen (vgl. Dinges):

Dass Kunst und vor allem die elitäre Kunst – und da gehört Tanz dazu – Leuten auch nähergebracht wird, die vielleicht noch nie etwas damit zu tun haben, gehabt haben. Weil sie keinen Berührungspunkt gehabt haben. Und da schafft man einmal einen Berührungspunkt und dann entwickelt sich vielleicht Interesse (Fabie, 10; vgl. auch Fuchs; Krautgartner).

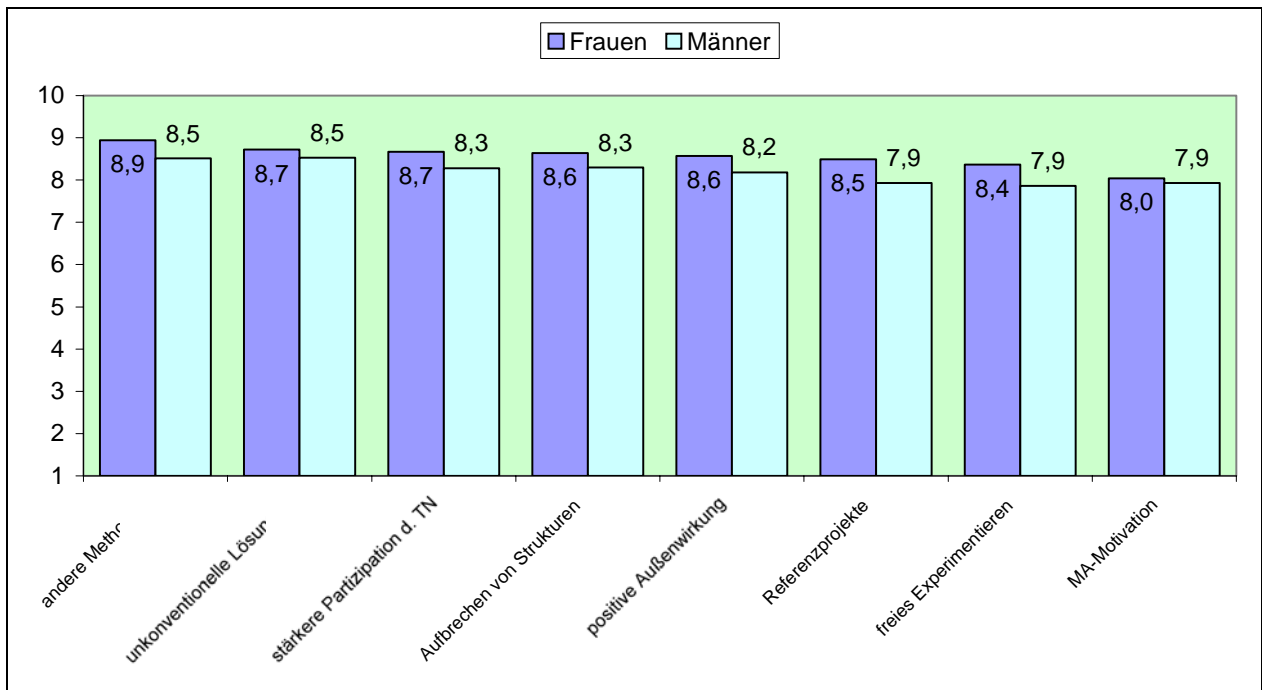
Vor allem von darstellenden KünstlerInnen, denen auch die MusikerInnen zugerechnet werden, wird diese Art der Publikumsentwicklung betont. Dies lässt sich mit einem direkten Nutzen verbinden: *Wenn die Konzerte schlecht besucht sind oder die Subventionen fehlen, können Musiker im Dritten Sektor oder Bildungs- oder Erziehungsbereich Sicherheit bekommen* (Fuchs, 3). Es geht hier um eine Erweiterung des professionellen Handlungsfeldes. Trotz des eindeutigen Bekenntnisses zu dieser Art der künstlerischen Arbeit wird der finanzielle Aspekt betont, denn: *Alleine könnte ich im Kulturbereich mit diesem Geld nicht überleben, damit muss ich in anderen Bereichen tätig sein* (Salgado, 2; vgl. auch Fabie; Dinges).

Die KünstlerInnen wurden auch in den Interviews gefragt, was Organisationen im Dritten Sektor von ihnen im Falle einer Zusammenarbeit erwarten. Dieser Aspekt ist von Relevanz, wenn es um die Optimierung des Zugangs von KünstlerInnen zu Organisationen im Dritten Sektor geht.

5.1.2 Was ist das spezifisch Künstlerische? - Nutzen für Nonprofit-Organisationen

Die KünstlerInnen haben in der schriftlichen Erhebung bewertet, worin sie den Nutzen sehen, den Unternehmen im Dritten Sektor aus der Zusammenarbeit mit KünstlerInnen ziehen. Auch bei dieser Einschätzung fällt auf, dass Frauen die unterschiedlichen Nutzenerwartungen tendenziell höher bewerten.

Abbildung 9: Erwarteter Nutzen für Nonprofit-Organisationen nach Geschlecht



1 = trifft nicht zu, 10= trifft zu

In den offenen Antwortmöglichkeiten drückten sich sowohl positive wie negative Nutzererwartungen aus: So war von der Erwartung kreativer Ideen ebenso die Rede wie von der Befürchtung, KünstlerInnen würden als billige Arbeitskraft verwendet.

In den Interviews wurde immer wieder angemerkt, dass es in den direkten Gesprächen mit den NPOs wichtig ist, vermitteln zu können, was sie von dieser Kooperation erwarten können bzw. was das spezifisch Künstlerische an der Erbringung einer derartigen Dienstleistung ist. Diese *Mittel der Kunst* (Spatt, 1) sind schwer zu beschreiben, wenn nicht in essentialistische Vorstellungen verfallen werden soll. Generell geht es meist weniger um spezifische Methoden, die ausschließlich KünstlerInnen anwenden (können), sondern um den Umstand, dass ein Kunstanspruch erhoben wird, der weitere Handlungsfelder eröffnet.

Wenn eine Firma, eine Consultingfirma, das auch so anbietet, dann ist es genauso gut, da habe ich kein Problem. Also überhaupt keines. [...] Ich bin überhaupt gegen diese Einteilungen, die Kunst macht das [...]. Nein, ist doch wurscht, es geht darum, wer macht was und welche Werkzeuge werden dazu verwendet (Zinggl, 4).

Wenn sich KünstlerInnen als *Menschen, die nicht so an fixen Normen festhalten* (Hörl, 5) definieren, erweitern sie ihren Handlungsspielraum, selbst wenn sie diesen *romantischen Nimbus* (Zinggl, 5) für antiquiert erachten. Dieser Umstand wird dadurch verstärkt, dass KünstlerInnen von „außen“ kommen, das heißt, nicht Teil der Organisation sind und infolgedessen anders wahrgenommen werden; auch dies schafft Handlungsspielräume:

Dass ich die Möglichkeit als Künstlerin benutze, mir Zugang zu gewissen Systemen zu verschaffen, wo ich als Künstlerin als Idiotin gesehen und somit als ungefährlich behandelt werde und so natürlich gewisse Strukturen irgendwie auch offen legen kann bzw. die Leute sich selber durch meine sehr harmlosen Versuchsanordnungen auf einmal freier oder anders bewegen können als sie es sonst im Alltag vielleicht tun (Holub, 1).

Wichtig ist das „Außerhalb des Systems stehen“ in Kombination mit dem künstlerischen Anspruch: *Und ich sehe mich als jemanden, der von außen kommt, der einen künstlerischen Impuls bringt (Seidl-Hofbauer, 2).*

Wie bereits erwähnt, wird in den Interviews die Unterhaltung der Zielgruppe von sich gewiesen; Kunst im sozialen Raum bedeutet weder Animation noch Illustration. Eine Künstlerin beschreibt ihre Rolle als einen *sehr differenzierten Generator von Kommunikationsprozessen (Holub, 10).*

Eine Künstlerin beschreibt einen wesentlichen Aspekt folgendermaßen: *Mir geht es nicht unbedingt um das Produkt, sondern um den Prozess (Spatt, 4).* Die Betonung des Prozesses impliziert auch eine starke Berücksichtigung der beteiligten Personen und der konkreten Rahmenbedingungen, in denen ein Projekt abläuft – dies ist wesentlich für den Erfolg einer derartigen Kooperation und unterscheidet die künstlerische Arbeit im sozialen Raum beispielsweise von der Arbeit im Atelier: *Aber es war für mich genauso, wie wenn manche ein Outdoor-Projekt machen. Wenn ich im Freien arbeite, muss ich mich auch den Gegebenheiten anpassen (Fabie, 7).* Projekte, die das spezifische soziale Setting nicht berücksichtigen, können mehr Schaden als Nutzen anrichten (vgl. Handke).

Ein in den Interviews häufig erwähntes Merkmal der künstlerischen Arbeit im Dritten Sektor ist eine Art der öffentlichen Präsentation im Laufe des Projekts oder am Ende, falls im Zuge der Arbeit mit der Zielgruppe ein Produkt wie z.B. ein Film hergestellt wird.

Die übrigen spezifischen Merkmale der künstlerischen Arbeit im Dritten Sektor lassen sich an dieser Stelle nicht allgemein beschreiben, da dies zu weit in die Details der einzelnen Zugänge führen würde. Eine Interviewpartnerin fasst die spezifisch künstlerischen Kompetenzen folgendermaßen zusammen: *Ich würde es machen, aber ich bin nicht kompetent bezüglich Vermittlung, Formen, Ästhetik – das ist eine Anerkennung von Kompetenzen und Fähigkeiten, die den Künstlerinnen zuzuordnen sind (Salgado, 3).*

5.1.3 Abgrenzungen zu anderen Berufsfeldern

Die Darstellung der Spezifika künstlerischer Dienstleistungen im Dritten Sektor ist hinsichtlich der Realisierung des Kooperationspotenzials relevant: Wenn es darum geht, Organisationen im Dritten Sektor mit KünstlerInnen zusammenzubringen und die Bereitschaft zur Finanzierung solcher Kooperationen zu wecken, muss häufig vermittelt werden, warum gerade KünstlerInnen diese Aufgaben übernehmen (sollen). Diesbezüglich wurden in den Interviews die spezifischen künstlerischen Kompetenzen angesprochen, die für diese Art der Arbeit notwendig sind.

KünstlerInnen, die im Dritten Sektor arbeiten, sehen sich immer wieder vor die Aufgabe gestellt, potenziellen AuftraggeberInnen das Spezifische des künstlerischen Zugangs nahe zu bringen und das Spezifische der künstlerischen Methoden gegenüber anderen zu erläutern. Im Bereich des Dritten Sektors gilt es, die speziellen Kompetenzen und Herangehensweisen von KünstlerInnen einzubringen neben jenen der ebenfalls dort tätigen SozialarbeiterInnen, Ergo-, Kunst-, Tanz- und PsychotherapeutInnen, handwerklichen Fachkräften etc.

Deshalb sollen hier exemplarisch einige Abgrenzungen dargestellt werden, wie sie von den interviewten KünstlerInnen getroffen wurden. Die erforderlichen Abgrenzungen unterscheiden sich dabei nach Tätigkeitsfeld.

Künstlerische Dienstleistung – Kunsttherapie

Als wesentlicher Unterschied zwischen künstlerischer Dienstleistung im Dritten Sektor und Kunsttherapie wurde genannt, dass sich erstere an die Öffentlichkeit richtet, während die Therapie in einem geschützten Rahmen stattfindet, der privat und vertraulich bleibt (vgl. Spatt, Neuhold).

Es ist sehr schwer zu unterscheiden, weil ja die künstlerischen Projekte einen therapeutischen Effekt haben. Ich unterscheide es für mich wirklich durch das Setting, eben dieses vertrauliche Setting, wo dann möglich ist, dass doch einfach privatere Dinge bearbeitet werden. [...] Ja, man spricht dann weiter und arbeitet weiter und da ist ein geschlossener Rahmen doch sehr wichtig. Die Leute wissen, dass nichts nach draußen dringt. Bei künstlerischen Projekten ist es anders, es hat schon auch einen therapeutischen Effekt, aber – es werden vielleicht doch nicht so private Dinge besprochen oder bearbeitet (Spatt, 5).

Künstlerische Dienstleistung – Physiotherapie

In der Physiotherapie machen sie Übungen, die ganz klar die Bewegungen vorgeben. Und ich erkläre den Patienten zum Beispiel, dass es darum geht, dass sie mal selber Bewegungen erfinden können. [...] Sich anders zu bewegen, wie sie sich vorher noch nicht bewegt haben, vielleicht kriegen sie dann daraus eine andere Sichtweise über sich und ihren Körper (Fabie, 1).

Künstlerische Dienstleistung - Ergotherapie

Als wichtiges Identifikationsmuster der künstlerischen Dienstleistung, das dem Dritten Sektor zur Verfügung gestellt werden kann, gilt der gestalterische Aspekt der Tätigkeit:

Die Ergotherapie ist mehr Mittel zum Zweck, um eine Fertigkeit zu schulen. Mir geht es mehr um die psychischen Inhalte, die das künstlerische Arbeiten vermittelt oder die

Auseinandersetzung auf einer symbolischen Ebene mit den eigenen Inhalten (Spatt 4).

Künstlerische Dienstleistung (WochenKlausur) - Consulting

Dort, wo KünstlerInnen im öffentlichen Raum Probleme aufzeigen und Lösungen erarbeiten bzw. umsetzen, erfüllen sie ähnliche Funktionen wie Consulting-Unternehmen (Unternehmensberatung, Regionalentwicklung etc.). Klare Abgrenzungskriterien zeigen sich im günstigeren Preis und in der Herangehensweise.

Sie leisten auch nicht das, was wir leisten. [...] Das heißt, es gibt so Standardfragen und die geben einfach ab. Während wir das ja nicht laufend machen. Wir machen das nur einmal, wir machen alles nur einmal. Und das heißt, mit dem vollen Engagement, drum heißt's auch WochenKlausur. In dieser Zeit sind wir aber 100%ig drinnen. Das ist keine Consultingfirma. [...] Aber bei uns ist das so, wir haben dort übernachtet, mit den Leuten gegessen und g'soffen und in der Früh sind wir dort gewesen, am Postamt waren wir und dort und überall – tagein, tagaus und dann ist das Wissen auch von Grund auf strukturell erarbeitet worden (Zinggl, 4).

Vereinzelt haben die interviewten Personen auch angegeben, mit Erwartungen an ihre Arbeit konfrontiert worden zu sein, die nichts mit ihrem Kunstverständnis zu tun haben und von denen sie sich klar distanzieren. Sie beschreiben Erfahrungen, bei denen TänzerInnen angeboten wurde, Gesellschaftstanz mit SeniorInnen zu machen (vgl. Fabie) oder bildenden KünstlerInnen Wände zu bemalen (vgl. Krall).

Vor dem Hintergrund dieser Abgrenzungsthematik wird im nächsten Kapitel analysiert, welche Arbeitsbereiche bzw. Zielgruppen überhaupt für weitere Kooperationen vorstellbar sind bzw. wo ein entsprechendes Beschäftigungspotenzial gesehen wird.

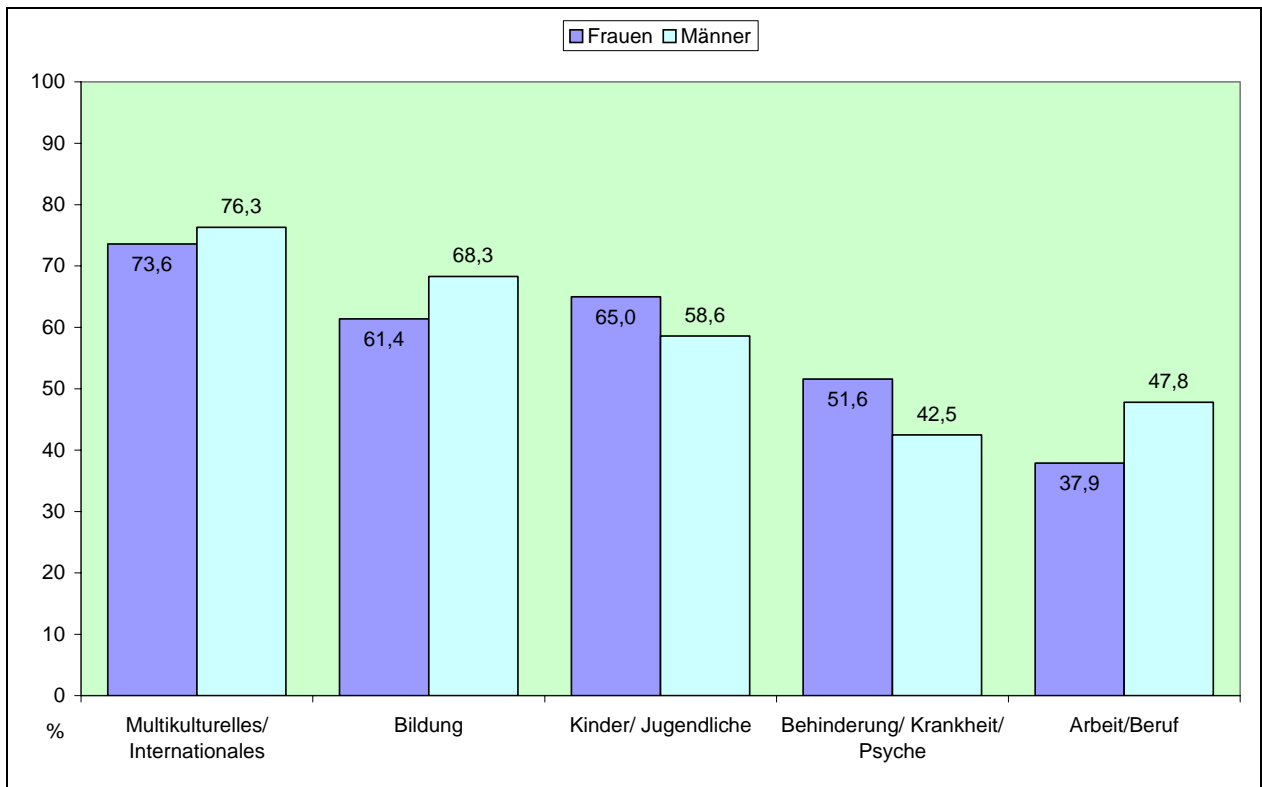
5.1.4 Potenzielle Arbeitsfelder

Bei der Einschätzung der Kooperationsmöglichkeiten von KünstlerInnen und Drittem Sektor kommt dem angestrebten Arbeitsfeld eine zentrale Bedeutung zu. Diesbezüglich zeigen sich Prioritäten entlang der Dimensionen *Geschlecht* und *Potenzialtyp*.

Wie die folgende Abbildung zeigt, sind bei jenen Befragten, die diese Frage beantwortet haben, die fünf häufigsten angestrebten Beschäftigungsfelder¹¹ Multikulturelles bzw. Internationales, gefolgt von Bildung und Kinder/Jugendliche. Während bei Frauen dahinter der soziale Bereich folgt (Behinderung, Krankheit, Psyche), ist es bei den Männern der Bereich Arbeit und Beruf.

¹¹ Die verwendete Kategorisierung folgt jener der Broschüre „Österreich sozial“, die alle sozialen DienstleistungsanbieterInnen in Österreich auflistet und systematisiert.

Abbildung 10: Bevorzugter Arbeitsbereich nach Geschlecht (Zustimmung in Prozent)



Die restlichen im Fragebogen angeführten Arbeitsfelder sind in der folgenden Tabelle aufgelistet:

Tabelle 13: Bevorzugter Arbeitsbereich nach Geschlecht (Zustimmung in Prozent)

	Frauen	Männer
Soziales Allgemein	43,0	38,2
Frauen/Männer	38,3	20,4
SeniorInnen	35,0	23,7
Sucht	23,8	24,7
Familie/PartnerIn/Alleinerziehende	28,5	13,4
Konsument/Recht/Umwelt	16,2	17,7
Gemeinwesenarbeit	14,4	18,8
Wohnen	12,6	12,9

Unterschiede zwischen Frauen und Männern finden sich vor allem bei der geschlechtsfokussierten Arbeit mit Frauen bzw. Männern, bei der Arbeit mit SeniorInnen und bei den Präferenzen hinsichtlich der Arbeit mit Familie/PartnerIn/Alleinerziehenden: Diese Bereiche werden von Frauen auffällig stärker als gewünschter Arbeitsbereich angegeben als von Männern.

Im Fragebogen wurde als weitere Möglichkeit der Zusammenarbeit zwischen KünstlerInnen und dem Dritten Sektor vor allem der soziale Bereich genannt. Von Schuldenberatung über

Migration, kommunaler Konfliktbewältigung bis zur Arbeit mit Obdachlosen reichen hier die Ideen. (n= 10 Nennungen).

Spannend ist die Unterscheidung nach Typen, also die Frage, wie weit vorliegende Erfahrungen die favorisierte Zielgruppe verändern. Die stärksten Abweichungen zeigen sich diesbezüglich im Bereich Behinderung/Krankheit/Psyche.

Tabelle 14: Bevorzugter Arbeitsbereich nach Typen (Zustimmung in Prozent)

	Typ1	Typ3
Multikulturelles/Internationales	76,1	78,2
Bildung	66,5	63,0
Kinder/Jugendliche	62,2	64,0
Behinderung/Krankheit/Psyche	59,6	46,4
Arbeit/Beruf	47,9	41,7
Soziales Allgemein	43,6	44,1
Frauen/Männer	36,7	32,2
SeniorInnen	34,6	32,7
Sucht	27,1	24,2
Straffälligenhilfe	27,1	27,5
Familie/PartnerIn/Alleinerziehende	27,7	21,8
Konsument*/Recht/Umwelt	16,5	18,0
Gemeinwesenarbeit	20,7	14,2
Wohnen	13,8	13,7

* Da dieses Kategorien übernommen wurden, erfolgt hier keine geschlechtsneutrale Schreibweise.

Bezüglich des angestrebten Arbeitsfeldes bzw. der präferierten Zielgruppe fällt auf, dass sich die KünstlerInnen mit Erfahrung im Dritten Sektor vor allem durch stärkere Präferenzen im Bereich Behinderung/Krankheit/Psyche auszeichnen, der von KünstlerInnen ohne Erfahrung merklich weniger angestrebt wird. Das lässt auf bessere Beschäftigungs- bzw. Kooperationsmöglichkeiten bzw. auf gute Erfahrungen dort schließen. Bei anderen Zielgruppen hingegen nimmt die Attraktivität durch die vorliegenden Arbeitserfahrungen leicht ab (Multikulturelles/Internationales, Kinder/Jugendliche, Konsument/Recht/Umwelt).

5.2. Entwicklungspotenzial

Eine wesentliche Zielsetzung der Befragung liegt in der quantitativen und qualitativen Konkretisierung der Beschäftigungsmöglichkeiten von KünstlerInnen im Dritten Sektor. Im Folgenden wird dargestellt, wie die KünstlerInnen die Entwicklungsmöglichkeiten einschätzen. Die vier definierten Typen zeigen eine merkliche Abweichung hinsichtlich der Einschätzung der Beschäftigungsrelevanz im Dritten Sektor.

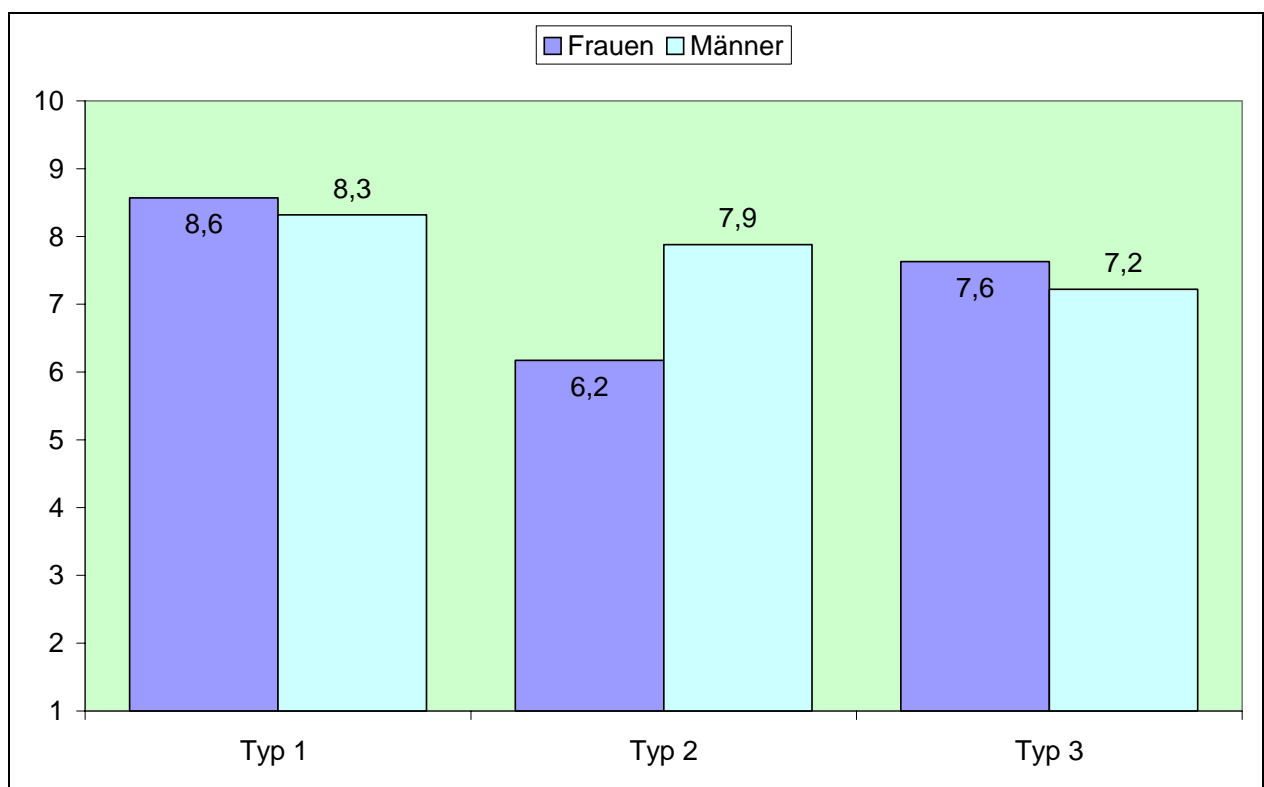
Von besonderem Interesse für die Realisierung des Potenzials ist die Einschätzung der zukünftigen Beschäftigungsbedeutung nach Vorliegen von Kooperationserfahrung: Die Einschätzung der Entwicklungsperspektiven nach Typen ermöglicht eine Unterscheidung

nach Kooperationserfahrung, soll also die Frage klären, was sich in der Einschätzung der Entwicklungsperspektiven ändert, wenn bereits Erfahrungen mit dem Dritten Sektor vorliegen.

Dabei zeigt sich, dass die Entwicklung von jenen KünstlerInnen am positivsten eingeschätzt wird, die bereits über Erfahrung im Umgang mit dem Dritten Sektor verfügen (Typ 1), von Frauen wie von Männern. Das bedeutet aber auch, dass durch eigene Erfahrungen die Potenzialbeurteilung positiver wird.

Die folgende Abbildung zeigt den Mittelwert-Vergleich zur Aussage: *Der Dritte Sektor wird zukünftig an Bedeutung für die Beschäftigung von KünstlerInnen gewinnen.*

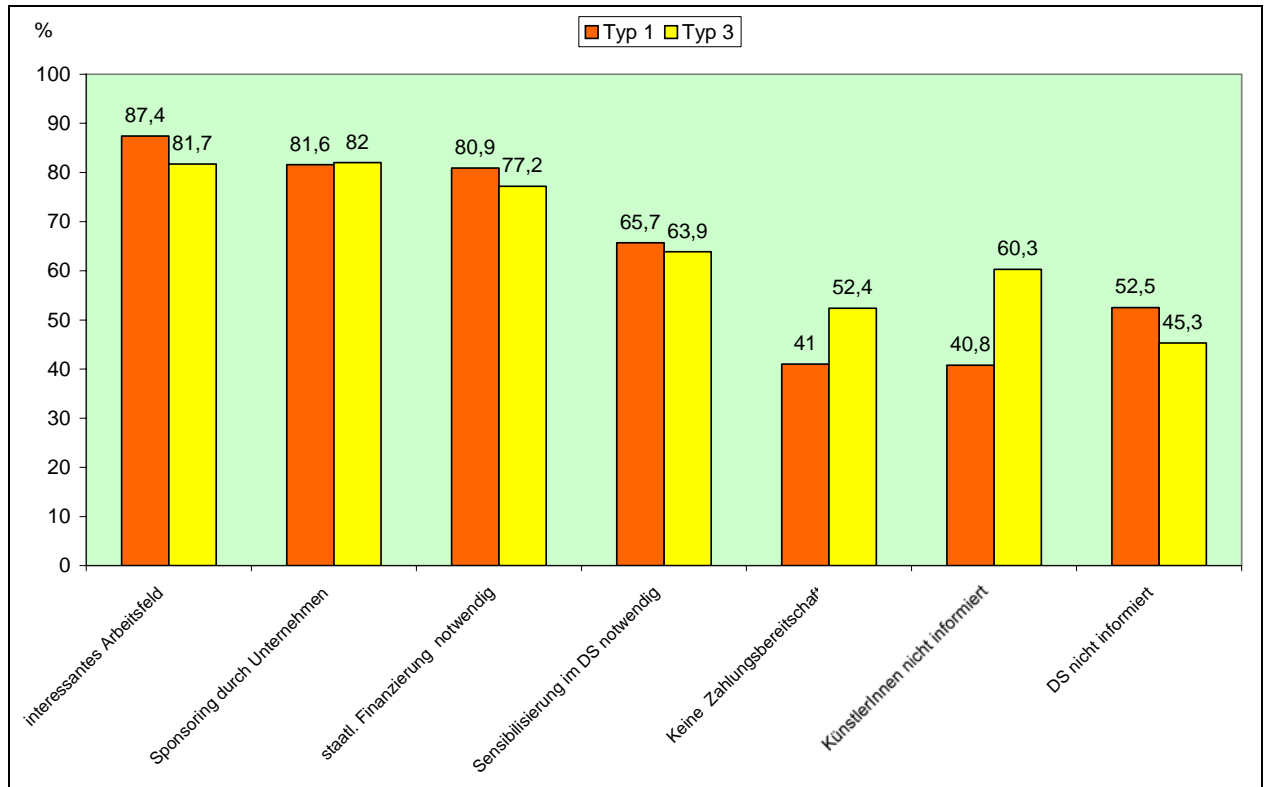
Abbildung 11: Einschätzung der Beschäftigungsentwicklung nach Typ (Mittelwert-Vergleich)



1 = trifft nicht zu, 10= trifft zu

Dieser Vergleich ist von Interesse, wenn es um die Entwicklung von Unterstützungsmaßnahmen geht: Während die linken Säulen von konkreten Kooperationserfahrungen mit dem Dritten Sektor getragen sind, beruhen die rechten Säulen lediglich auf Vermutungen. Für die Heranführung von KünstlerInnen an das Arbeitsfeld des Dritten Sektors bedeutet dies, dass sie auf die bereits vorliegenden Erfahrungen hingewiesen bzw. in diese Richtung unterstützt werden sollen.

Abbildung 12: Einschätzung des Entwicklungspotenzials nach Typen (Zustimmung in Prozent)



DS = Dritter Sektor;

Die letzten drei Items waren im Fragebogen positiv formuliert, die Bewertungen wurden umgepolt.

Positiv hinsichtlich Potenzialrealisierung kann gewertet werden, dass die Zahlungsbereitschaft des Dritten Sektors, die auch in den Interviews immer wieder als Beschränkung für eine weitere Expansion beschrieben wird, von Personen mit Kooperationserfahrung positiver eingeschätzt wird als von Personen ohne vorliegender Zusammenarbeitserfahrung. Eine Minderheit der Befragten gibt an, dass bei den KünstlerInnen bzw. bei den Nonprofit-Organisationen ausreichende Informationen vorliegen. Diese Gruppe ist noch kleiner bei den Personen ohne bisherige Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor.

Tabelle 15: "Positive Signale?" (Zustimmung in Prozent)

	Typ 1	Typ 3
Ausreichende Zahlungsbereitschaft	16,3	11,7
Dritter Sektor ist ausreichend informiert	8,8	5,8
KünstlerInnen sind ausreichend informiert	10,3	4,5

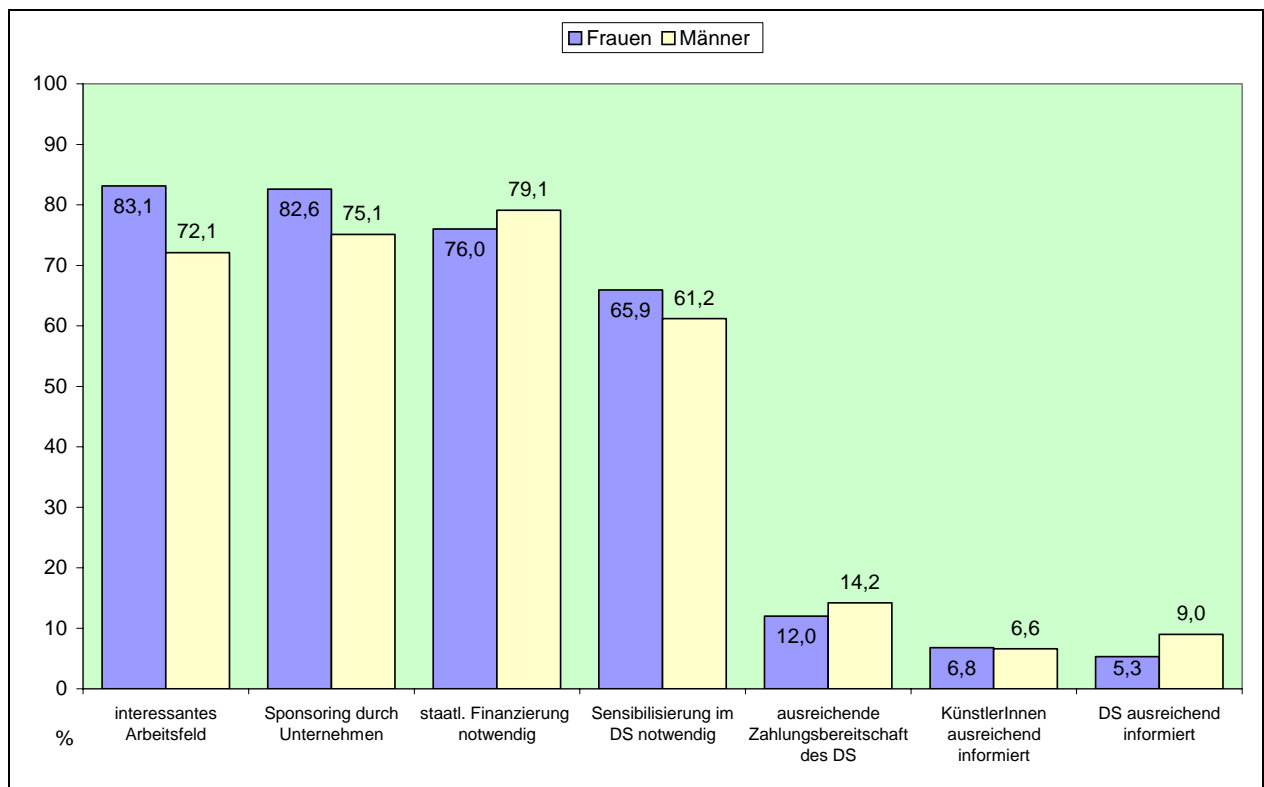
5.2.1 Entwicklungspotenzial nach Dimensionen

Im Folgenden wird die Einschätzung des Entwicklungspotenzials nach unterschiedlichen Dimensionen betrachtet: Es wird verglichen, wie Frauen bzw. Männer die Entwicklung einschätzen, ob es diesbezüglich Unterschiede nach Bundesland gibt und ob die Spartenzugehörigkeit relevante Unterschiede erklärt.

Entwicklungspotenzial nach Geschlecht

Frauen und Männer unterscheiden sich in der Einschätzung der relevanten Faktoren für die Weiterentwicklung der Zusammenarbeit von KünstlerInnen und Drittem Sektor. Frauen beurteilen die Entwicklungsperspektiven tendenziell positiver.

Abbildung 13: Entwicklungsperspektiven nach Geschlecht (Zustimmung in Prozent)



DS = Dritter Sektor

Entwicklungspotenzial nach Region

Die Einschätzung des Entwicklungspotenzials soll auch regional analysiert werden, denn aufgrund der unterschiedlichen Bekanntheit und Art der Kooperationen sind regionale Unterschiede zu erwarten. Diese sind auch für die Entwicklung von Unterstützungsmaßnahmen bzw. Weiterbildungsangeboten von Bedeutung, weil sie an der regionalen Ausgangssituation ansetzen.

Die Unterscheidung erfolgt nach Bundesländern. Für das Burgenland, Kärnten und Tirol sind diesbezügliche Einschätzungen nur schwer zu treffen, weil nur eine geringe Anzahl von KünstlerInnen aus diesen Bundesländern in die Auswertung einbezogen werden konnte (vgl. auch Tabelle 4).

Tabelle 16: Entwicklungsperspektiven nach Bundesland (Mittelwert-Vergleich)

	Interessant. Arbeitsfeld	Ausreichende Zahlungsbereitschaft	Dritten Sektor ausreichend informiert	KünstlerInnen ausreichend informiert	Sensibilisierung im Dritten Sektor notwendig	staatl. Finanzierung für Dritten Sektor notwendig	Sponsoring durch Unternehmen
Burgenland	9,5	3,4	2,1	2,9	8,0	7,4	8,9
Kärnten	8,9	4,5	3,6	3,6	7,7	9,8	9,7
Niederösterreich	8,5	4,2	3,4	4,0	7,6	8,7	8,8
Oberösterreich	8,4	4,6	4,3	4,8	7,4	8,5	8,7
Salzburg	8,6	4,9	3,7	4,0	7,7	8,4	8,4
Steiermark	8,2	4,8	4,1	3,5	7,2	8,1	8,2
Tirol	8,6	4,3	4,1	3,3	7,3	8,4	8,8
Vorarlberg	8,8	5,7	5,0	5,3	8,3	7,6	8,0
Wien	8,6	4,7	3,7	3,5	7,9	8,6	8,6

1 = trifft nicht zu, 10= trifft zu

Auffällig ist, dass ...

- im Burgenland die Information des Dritten Sektors am geringsten eingeschätzt wird, gefolgt von Niederösterreich und Kärnten. Am höchsten scheint sie in Vorarlberg.
- die Einschätzung der Zahlungsbereitschaft in Vorarlberg am höchsten ist, während sie im Burgenland am geringsten eingeschätzt wird.
- die Notwendigkeit der Sensibilisierung des Dritten Sektor relativ einheitlich als hoch angesehen wird, sie schwankt zwischen 7,2 in der Steiermark und 8,3 in Vorarlberg. Sie wird aber auch in Wien als notwendig erachtet, wo es absolut gesehen mit Abstand die meisten Kooperationen gibt (vgl. Tabelle 6: Kooperationsdichte von KünstlerInnen nach Bundesland).
- die Notwendigkeit einer besseren Information der KünstlerInnen neben dem Burgenland am stärksten¹² für Tirol betont wird. Am besten fühlen sich KünstlerInnen in Oberösterreich und Vorarlberg informiert.

In den Interviews zeigte sich ebenfalls, dass dem Vorhanden-Sein von lokalen Communities oder Netzwerken eine wichtige Bedeutung zukommt, welche bei den InterviewpartnerInnen aus Wien und Graz festgestellt werden konnten.

¹² Dieses Item ist umgekehrt gepoolt, d.h. ein niedriger MW bedeutet geringe Zustimmung zur Aussage: KünstlerInnen sind ausreichend informiert, der Informationsbedarf ist daher bei niedrigem MW hoch.

Entwicklungspotenzial nach Sparte

Die Einschätzung des zukünftigen Beschäftigungspotenzials nach der unterschiedlichen Spartenzugehörigkeit der KünstlerInnen zeigt nur geringe Unterschiede: Am interessantesten wird dieses Arbeitsfeld von den darstellenden KünstlerInnen eingeschätzt, wobei Männer die Entwicklung noch positiver einschätzen als Frauen (MW= 8,9 vs. 8,7). Dahinter rangiert die Bildende Kunst (MW = 8,67) und die Musik. Die genauen Daten sind in der folgenden Tabelle abzulesen, wobei jene Sparten nicht erfasst sind, die zu kleine Zellen-Verteilungen aufweisen.

Tabelle 17: Entwicklungspotenzial nach Sparte

	Interessantes Arbeitsfeld		Ausreichende Zahlungsbereitschaft		Dritter Sektor ausreichend informiert		KünstlerInnen ausreichend informiert		Sensibilisierung im Dritten Sektor notwendig		staatl. Finanzierung für Dritten Sektor notwendig		Sponsoring durch Unternehmen	
	w	m	w	m	w	m	w	m	w	m	w	m	w	m
Literatur	8,7	8,2	4,3	4,7	3,6	4,1	3,0	3,5	8,7	6,5	9,3	9,0	8,6	8,3
Musik	8,4	8,1	4,1	4,5	3,5	3,5	3,6	3,8	7,3	8,0	8,3	8,4	8,8	8,7
Darstellende Kunst	8,7	8,9	4,8	5,0	3,9	4,0	3,8	4,0	7,5	7,8	8,3	8,6	8,5	8,8
Bildende Kunst	8,8	8,3	5,0	5,2	3,9	4,2	3,9	3,8	8,0	7,6	8,3	8,4	8,8	7,9
Interdisziplinär	9,1	7,9	4,4	4,7	3,6	4,1	3,6	3,8	7,8	7,5	8,7	8,3	9,0	8,2

1 = trifft nicht zu, 10= trifft zu

5.2.2 Bedenken und Vorbehalte

Neben jenen beschriebenen Personen, die wesentliche Voraussetzungen für den weiteren Kooperationsausbau als gegeben betrachten, sind auch die Einschätzungen jener KünstlerInnen von Interesse, die aufgrund ihrer Kooperationserfahrungen nicht mehr im Dritten Sektor tätig sein möchten. Allerdings ist zu beachten, dass es sich bei ihnen um eine sehr kleine Gruppe handelt, sodass die Aussagen nur beschränkt verallgemeinerbar sind. Sie unterscheiden sich von den KünstlerInnen mit Kooperationserfahrung und Interesse an einer weiteren Zusammenarbeit (Typ 1) dadurch, dass sie

- den Dritten Sektor als Arbeitsfeld weniger interessant finden,
- daher auch die Notwendigkeit der Sensibilisierung des Dritten Sektors weniger betonen,
- sowie die Notwendigkeit der Finanzierung dieser Kooperationen durch den Staat oder durch Unternehmen weniger wichtig sehen und
- die Zahlungsbereitschaft und die Informiertheit des Dritten Sektors geringer einschätzen,
- sowie einen stärkeren Informationsbedarf bei den KünstlerInnen orten.

Tabelle 18: Einschätzung des Entwicklungspotenzial von Typ 2 (Zustimmung in Prozent)

	Typ 1	Typ 2
Interessantes Arbeitsfeld	87,4	70,0
Finanzierung/Sponsoring f. Dritten Sektor durch (Groß-) Unternehmen	81,6	66,7
Staatl. Finanzierung f. Dritten Sektor notwendig	80,9	71,4
Sensibilisierung im Dritten Sektor notwendig	65,7	52,6
Keine ausreichende Zahlungsbereitschaft	41,0	52,4
Dritter Sektor nicht ausreichend informiert	52,5	63,2
KünstlerInnen nicht ausreichend informiert	40,8	47,4

In dieser insgesamt deutlich negativeren Einschätzung aller Entwicklungsperspektiven durch Typ 2 kann die Begründung für das Nicht-Fortsetzen dieser Art von künstlerischer Tätigkeit gesehen werden.

Vergleicht man die Entwicklungseinschätzungen von Typ 3, welcher eine zentrale Funktion für die Ausweitung der Kooperationsmöglichkeiten aus Sicht der KünstlerInnen hat, mit jenen von Typ 1 und 2, zeigen sich stärkere Antwort-Ähnlichkeiten mit Typ 1. Daher kann gefolgert werden, dass das Interesse an zukünftigen Kooperationen (= Definitionskriterium bei Typ 1 und 3) mehr Relevanz für die Konkretisierung des Potenzials aufweist als die zurückliegenden Erfahrungen (=Definitionskriterium bei Typ 1 und 2, vgl. Tabelle 11: Potenzial-Typen).

Substitutionseffekte?

In den Interviews ist immer wieder eine Frage aufgetaucht, die auch eine wichtige Determinante für die Konkretisierung des Beschäftigungspotenzials darstellt: Wie weit müssen/sollen/können diese Tätigkeiten von KünstlerInnen geleistet werden und wie weit können sie auch durch andere Berufsgruppen erfolgen?

Die Präzisierungen setzen an den in Kapitel 5.1 beschriebenen Spezifika der künstlerischen Dienstleistungen an. Zentrale Kriterien sind die Methoden und Zugangsweisen, sowie die angestrebten Ziele. Seitens der KünstlerInnen wird argumentiert, dass es dazu einer genauen Spezifizierung der Zielsetzungen und des erwarteten Nutzens bedarf (siehe auch Kap. 4.5), wobei der *spezifisch aus dem Künstlerischen* erzielbare Nutzen zu konkretisieren ist.

Ich glaube, dass jeder seinen Zugang hat und seinen Beitrag leisten kann, aber dass das nicht wirklich substituierbar ist. Das ist einfach nur eine Wahl – genauso wenn ich mir aussuche zu welchem Zahnarzt ich gehe: Was will ich von dem? Will ich, dass er hauptsächlich nur die Optik kaschiert oder dass er die Struktur erhält. Da hab ich die Wahlmöglichkeit zu sagen, was ich vorziehe. Ich glaube, dass es auch im Non-Profit-Bereich so ist. [...] Wenn ich einen Sozialarbeiter oder Therapeuten anstatt

eines Künstlers heranziehe, macht das einen großen Unterschied (Holub, 7).

Sehr unterschiedlich werden mögliche Substitutionsprozesse am Arbeitsmarkt zwischen KünstlerInnen und anderen Berufsgruppen eingeschätzt. Dabei wird einheitlich davon ausgegangen, dass die finanziellen Mittel nicht nur bei Förderungen und Subventionen im Kunst- und Kulturbereich, sondern auch im Dritten Sektor enger werden. Von manchen Interviewten wird daher befürchtet, dass ein verstärkter Zugang von KünstlerInnen zum Dritten Sektor Verdrängungsprozesse zur Folge hat, die – im Sinne von Moden – zu einem späteren Zeitpunkt wieder auf die KünstlerInnen zurückwirken.

Ich halte ganz wenig von einem Hineinschlittern und Akzeptieren von Verdrängungsprozessen. [...] Die Sozialarbeiter werden dann auch arbeitslos und werden vom AMS mit irgendwelchen Nothilfeszusatz-Ausbildungen wie 3D-Animationen, Webdesign... ausgebildet, überschwemmen den Arbeitsmarkt und versuchen wiederum den Künstlern den Rang abzulaufen, weil diese vielleicht schlechter ausgebildet sind. Sie verlangen viel weniger, haben womöglich weniger Kreativität und dafür mehr Glaubwürdigkeit als Künstler. Das ist ein Kreislauf und es gibt immer nur einen Kuchen aufzuteilen (Holub, 8).

Diese Sorge ist vor dem Hintergrund sinkender Kunstfinanzierung durch die öffentliche Hand zu sehen und wird durch Beispiele aus den USA unterstrichen:

Seit sich Förderstrukturen in den USA wie das National Endowment of the Arts zurückgezogen haben und jetzt eigentlich nur mehr Kunstprojekte mit sozialen Aspekten fördern, liefern sie damit eine Argumentation, warum der soziale Bereich reduziert werden kann und sich die öffentliche Hand zurückzieht. Das sehe ich als ganz großes Problem (Holub, 7).

Für andere KünstlerInnen sind Verdrängungsprozesse im Arbeitsmarkt-Segment des Dritten Sektors weniger zentral, entweder weil sie sie nicht als solche begreifen oder weil sie ohnedies unausweichlich scheinen.

Solange die Arbeit gut gemacht wird, ist es egal, wer sie macht. Ich sehe da keinen Verdrängungswettbewerb. [...] Für eine intensive künstlerische Arbeit ist der Rahmen im Dritten Sektor gar nicht gegeben, da man sich hier auch mit den Leuten beschäftigen muss. [...] So gesehen gibt es im Dritten Sektor kein 100% künstlerisches Rahmensetzen und daher müssen es keine Künstler sein (Dinges, 4).

Verdrängungsprozesse oder vermeintliche Bedrohungssituationen sind gegenwärtig bereits beobachtbar: So hat eine Interview-Partnerin erlebt, dass sich im Bereich ihrer Zielgruppe ein neuer Verein gegründet hat mit einem Dienstleistungsangebot, das ihrem teilweise

ähnlich ist und hinsichtlich finanzieller und zeitlicher Ressourcen über mehr Handlungsspielraum verfügt (Bachan, 7).

5.2.3 Kooperations-Profil

Basierend auf den eben beschriebenen Einschätzungen gilt es hinsichtlich der Konkretisierung des Kooperationspotenzials zu überlegen, ob für KünstlerInnen ein eigener, gut wahrnehmbarer Tätigkeitsbereich im Dritten Sektor identifiziert und beschrieben werden kann. Dabei ist weniger an die Etablierung eines Berufsbildes gedacht als vielmehr an das Sichtbar-Machen der spezifischen Arbeitsweisen und Kompetenzen. Dies würde es interessierten Personen und Einrichtungen ermöglichen, das „spezifisch Künstlerische“ besser wahrzunehmen. Denn sowohl in den Interviews als auch in den Befragungen der Organisationen und der KünstlerInnen ist immer wieder zum Ausdruck gebracht worden, dass zu wenig Informationen über diese Kooperationen vorliegen und kein ausreichendes Bild darüber besteht, was diese Kooperationen ausmacht und wie sie funktionieren.

Als zentrale Notwendigkeit gilt, die spezifisch künstlerischen Methoden und Zugänge darzustellen und einer breiteren Öffentlichkeit auch außerhalb des Kunstkontextes zu vermitteln, um ein wahrnehmbares Tätigkeitsfeld mit abgegrenztem Profil zu entwickeln. Interessierte KooperationspartnerInnen haben sozusagen die Möglichkeit, in einem „Pool“ Anhaltspunkte und Inspirationen für eine zukünftige Zusammenarbeit speziell mit KünstlerInnen zu bekommen; dort könnten gezielt künstlerische Herangehensweisen präsentiert werden. Auch der Mehrwert von interdisziplinären Teams für die Erreichung bestimmter Lösungen könnte dabei vermittelt werden.

Hinsichtlich der Konkretisierung der Kooperationsmöglichkeiten würde dies bedeuten, dass mehr Öffentlichkeitsarbeit und Lobbying notwendig wären, um das Feld im Bewusstsein der Öffentlichkeit zu verankern und dass potenzielle AuftraggeberInnen somit besser zwischen den unterschiedlichen Methoden bzw. Ansätzen auswählen können. Durch diese Ausdifferenzierung und Abgrenzung des Beschäftigungssegments würden möglicherweise Freiheiten verloren gehen, die jetzt als sehr interessante Komponenten dieser Tätigkeiten beschrieben wurden, wie etwa das freie Erproben von Methoden und Zugängen (vgl. Hörl, Handke). Sie würden aber andererseits für Organisationen im Dritten Sektor die Kooperationsanbahnung erleichtern und damit das Potenzial wecken.

5.2.4 Finanzierung

Einen zentralen Stellenwert nimmt in der Diskussion um mögliche Kooperationen zwischen KünstlerInnen und Drittem Sektor deren Finanzierung ein. Erfolgreiche Modelle im Sinne von Best-practice-Beispielen könnten hier entsprechende Anreize für die Organisationen schaffen. Für die Potenzialeinschätzung ist nicht die kurzfristige Zahlungsbereitschaft zentral; hier gilt es andere Schritte zu setzen (vgl. Kap. 8.2). Wichtig für die Einschätzung der Kooperationsmöglichkeiten ist jedoch, mittelfristig Modelle für eine Finanzierung dieser Zusammenarbeit zu entwickeln und umzusetzen.

Im Hinblick darauf wurde in den Gesprächen mit KünstlerInnen, die bereits Projekte realisiert und damit auch Finanzierungsformen kennengelernt haben, Modelle möglicher Finanzierungen angesprochen.

Künstlerische Projekte werden, wie die Interviews zeigen, zumeist aus verschiedenen Quellen finanziert: Neben den Organisationen des Dritten Sektors kommen Gelder aus anderen, vorwiegend öffentlichen Töpfen wie beispielsweise der Kunstförderung dazu (vgl. Dinges; Krall; Salgado). Die Förderstruktur ist allerdings unübersichtlich und KünstlerInnen sind nicht immer vollständig informiert (vgl. Fuchs; Krautgartner). Dazu kommt der Umstand, dass interdisziplinäre Projekte bzw. Kunst im sozialen Raum nicht in das traditionelle Spartenschema der öffentlichen Kunstförderung passen und es somit oft zu Zuständigkeitsproblemen kommt (vgl. Handke). Wichtig ist weiters die Einschätzung von KünstlerInnen, die bereits länger im Dritten Sektor arbeiten, dass auch hier die Gelder knapper werden:

Dann gibt es natürlich den Punkt, dass der Markt irrsinnig klein ist. Ich erlebe es, dass er auch zusehends kleiner wird. Meine Erfahrungen sind nicht, dass der Markt sich öffnet, sondern genau das Gegenteil. Die Möglichkeiten einer Finanzierung für die, die das interessiert, werden immer weniger – aber es wird das Bewusstsein ein bisschen mehr (Krall, 12; vgl. auch Dinges).

Die Privatwirtschaft als Sponsorin tritt hier nur in kleinem Rahmen auf – so etwa in Form von Sachsponsoring bei lokalen Projekten (vgl. Bachan; Krall) bzw. in der Weitergabe nicht mehr verkaufbarer Dinge, die in der upcycling-Werkstätte *gaborage*¹³ bearbeitet bzw. umdesignt werden (vgl. Schandl).

Eine Finanzierung in größerem Ausmaß sehen die InterviewpartnerInnen hingegen skeptisch. Größere Hoffnungen werden hier auf EU-Projekte gesetzt, zum Teil mit Recht, da mehrere KünstlerInnen bereits in derartige Projekte involviert sind (vgl. Handke; Neuhold; Schandl; Zinggl).

Bei der öffentlichen Finanzierung und bei der Finanzierung durch den Dritten Sektor sind es immer wieder engagierte Einzelpersonen, die für die finanzielle Basis der Kooperation verantwortlich sind – von einer systematischen Förderung kann bislang nicht gesprochen werden. Deshalb sind KünstlerInnen gezwungen, sehr individuelle Finanzierungsmodelle für die Umsetzung von Projektideen auf die Beine zu stellen. Dieser aufwändige Prozess der Akquisition im Kleinen (vgl. Bachan; Fabie), mitunter die Eigenfinanzierung der Projekte (vgl. Holub) sowie die immer wieder unbezahlt geleistete Arbeit der KünstlerInnen erschwert eine kontinuierliche, qualitativ hochwertige Arbeit. Darüber hinaus steht den KünstlerInnen oft keine oder nur ungenügende Infrastruktur zur Verfügung (vgl. Kap. 4.5).

KünstlerInnen, die seit langer Zeit anerkannt in diesem Gebiet tätig sind, weisen auf die Schwierigkeit der Finanzierung zwischen den einzelnen Projekten hin:

¹³ Siehe Beispiel-Beschreibung in der Einleitung.

Das ist mit zunehmender Wirksamkeit der ganzen Initiative auch eine immens anstrengende Arbeitsleistung, die zwischen den Projekten anfällt. Sowohl was die Nachbetreuung der Projekte betrifft als auch die Vorbereitung, als auch den Schriftverkehr, die Medienarbeit, das Ansuchen – also das Übliche halt. Was da täglich anfällt, täglich, ist wirklich der helle Wahnsinn. Und dafür habe ich kein Geld (Zinggl, 1).

Diese Zwischenzeit kann nicht bzw. nur schwierig aus Projektgeldern finanziert werden und stellt selbst etablierte KünstlerInnen vor ernsthafte Probleme. Eine kontinuierliche nachhaltige Arbeit wird dadurch sehr erschwert.

Die Interventionen bzw. Kooperationen mit KünstlerInnen sind häufig kurzfristig, punktuell und verlangen hohe kreative Kompetenz und volles Engagement (vgl. Zinggl). Diese Faktoren werden in die üblichen Honorare für KünstlerInnen nicht eingerechnet, auch nicht die notwendige Vor- und Nachbereitung (wie z.B. Dokumentation, Aufbereitung des Materials, Präsentation etc.). Diese Unverhältnismäßigkeit der Entlohnung wird auch in der folgenden Aussage deutlich:

Ich bin gerne Auftragnehmerin, wenn ich adäquat, wie es in der Wirtschaft üblich ist, bezahlt werde. Aber ich will nicht zu einem üblicherweise geringeren Künstlerhonorar bezahlt werden, da ich nicht bereit bin dem Auftraggeber zu dienen. Auf einem Expertenniveau wie ein Unternehmensberater, Psychotherapeut bin ich sehr gerne bereit (Holub, 3).

6 Unterstützungsmöglichkeiten

6.1. Rahmenbedingungen

Die Bereitstellung entsprechender Rahmenbedingungen stellt eine zentrale Voraussetzung dar für die Entwicklung des Potenzials zukünftiger Kooperationen zwischen KünstlerInnen und Organisationen des Dritten Sektors.

In der schriftlichen Erhebung wurden die KünstlerInnen befragt, welche Unterstützung sie im Moment persönlich brauchen würden, um *unmittelbar mit ihrer künstlerischen Dienstleistung an Unternehmen im Dritten Sektor herantreten* zu können, also um ein konkretes Beschäftigungspotenzial wahrzunehmen. Eine weitere Frage zielte auf die Veränderung *allgemeiner Rahmenbedingungen* ab.

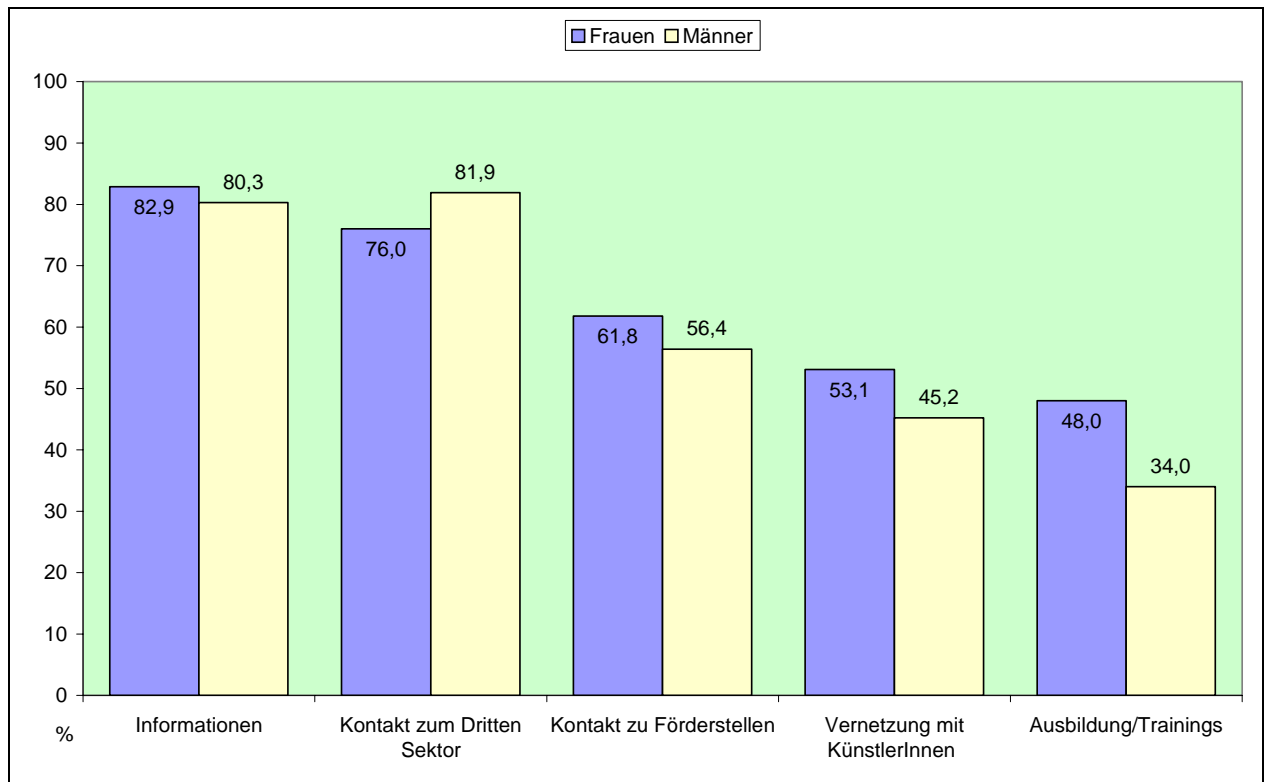
Dabei zeigte sich ein starkes Informationsbedürfnis und die Notwendigkeit von Einstiegsmöglichkeiten in Form von Förderprogrammen. In den Interviews mit kooperationserfahrenen KünstlerInnen wurde vor allem die Wichtigkeit des Informationsaustausches in Form persönlicher Kontakte und Netzwerke betont.

6.1.1 Unterstützungsbedarf für konkrete Kooperationen

Vier von fünf Personen (81,2%) geben an, mehr Informationen zu benötigen, um unmittelbar eine Kooperation mit einer Einrichtung im Dritten Sektor eingehen zu können. Dahinter rangiert die Verstärkung des Kontakts zum Dritten Sektor (78,9%) und – mit einigem Abstand – zu den Förderstellen (59,1%). Als weniger dringend werden die Vernetzung mit anderen KünstlerInnen (42,4%) und das Angebot an spezifischen Ausbildungen bzw. Trainings (42,4%) bewertet.

Gerade bei letzteren zeigen sich interessante Unterschiede in den Erwartungshaltungen von Frauen und Männern:

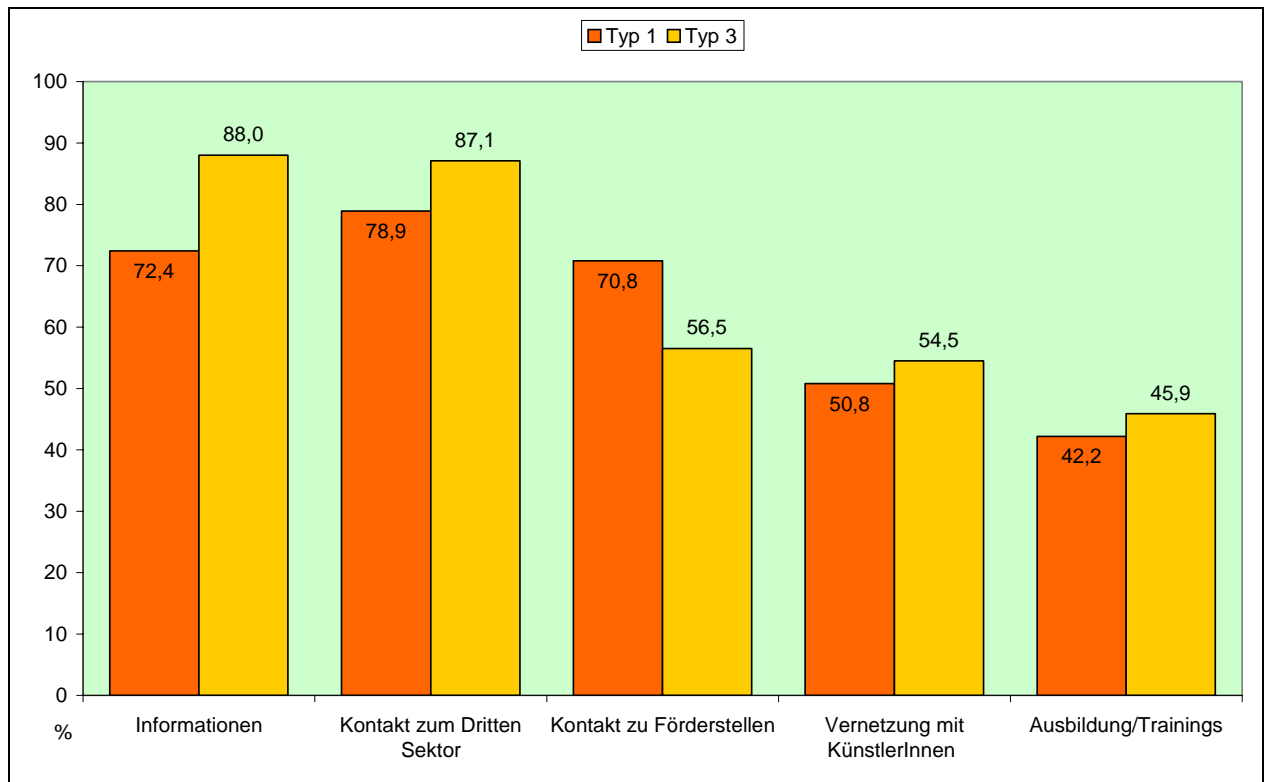
Abbildung 14: Konkreter Unterstützungsbedarf für Kooperation mit dem Dritten Sektor nach Geschlecht (Mehrfach-Antworten möglich, Zustimmung in Prozent)



Wie die Abbildung zeigt, sind Frauen in durchaus stärkerem Ausmaß an Weiterbildungsangeboten interessiert. Auch die übrigen Unterstützungsangebote werden von Frauen stärker gewünscht. Eine Ausnahme bildet die Intensivierung des Kontakts zum Dritten Sektor, der von Männern stärker nachgefragt wird.

Auch im Fragebogen wurde angemerkt, dass Finanzierungsfragen und Informationen über den Bedarf des Dritten Sektors, über bisherige Kooperationserfahrungen, über Herangehensweisen, etc. notwendige wären, um direkt mit dem Dritten Sektor Kontakt aufnehmen zu können. Dafür wären auch Assistenzen bzw. VermittlerInnen wichtig.

**Abbildung 15: Unterstützungsbedarf nach Kooperationserfahrung
(Mehrfach-Antworten möglich, Zustimmung in Prozent)**



Wie die Abbildung zeigt, hat das Vorliegen konkreter Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor Einfluss auf die Unterstützungsbedürfnisse. Das Bedürfnis nach mehr Information und mehr Kontakt zum Dritten Sektor verringert sich bei KünstlerInnen mit Kooperationserfahrung, wohl aufgrund der eigenen Erfahrung.

Dennoch überrascht bei ihnen der, relativ gesehen, starke Wunsch nach Unterstützung. Auffällig ist besonders der vergleichsweise hohe Wunsch nach einem Ausbau des Kontakts zu Förderstellen. Wird davon ausgegangen, dass damit *finanzielle Förderleistungen* gemeint sind, kann dieses Ergebnis auf Schwierigkeiten bzw. Desillusionierung bei der Finanzierung der bisherigen Kooperationen hinweisen. Hingegen zeigen sich bei der Einschätzung der Finanzierungsnotwendigkeit durch den Staat oder in Form von Sponsoring durch (Groß-) Unternehmen keine signifikanten Unterschiede.

Auch innerhalb der Typen liegen zwischen den Geschlechtern erhebliche Unterschiede vor, wie die folgende Tabelle zeigt.

**Tabelle 19: Unterstützungsbedarf nach Arbeitserfahrung und Geschlecht
(Mehrfach-Antworten möglich, Zustimmung in Prozent)**

	Typ 1: KünstlerInnen mit Kooperationserfahrung		Typ 3: KünstlerInnen ohne Kooperationserfahrung	
	w	m	w	m
Mehr Informationen	74,5	69,7	89,7	88,2
Mehr Kontakt zum Dritten Sektor	73,6	85,5	85,7	88,2
Mehr Kontakt zu Förderstellen	76,4	64,5	57,1	56,6
Vernetzung mit KünstlerInnen	55,7	44,7	59,5	48,7
Spez. Ausbildungen/ Trainings	49,1	34,2	50,0	36,8

Folgende Auffälligkeiten zeigen sich:

- Bei konkreten Arbeitserfahrungen mit dem Dritten Sektor bleibt das Informationsbedürfnis bei Frauen stärker ausgebildet als bei Männern.
- Ein stärkerer Kontakt zum Dritten Sektor bleibt für Männer der zentrale Unterstützungswunsch für eine konkrete Zusammenarbeit, auch dann noch, wenn bereits eigene Kooperationserfahrungen vorliegen. Bei Frauen nimmt dieses Bedürfnis mit den eigenen Erfahrungen stärker ab (-12,1%) als bei Männern (-2,7%).
- Vorhandene Kooperationserfahrungen führen sowohl bei Frauen als auch bei Männern zu einem stärkeren Bedürfnis nach einer Intensivierung des Kontakts zu Förderstellen, überaus deutlich zeigt sich dies bei Frauen (+ 19,3% Differenz, Männer +7,9%).
- Frauen messen jedoch der Vernetzung mit anderen KünstlerInnen eine relativ höhere Bedeutung bei, unabhängig davon, ob bereits Kooperationserfahrungen gemacht wurden oder nicht. Der Vernetzungsbedarf ist bei Personen ohne Erfahrung etwas höher, bei Frauen wie bei Männer.
- Ähnliches gilt für das Angebot an spezifischen Ausbildungsmöglichkeiten, wobei darauf hinzuweisen ist, dass die Notwendigkeit unterstützender Ausbildungen von Personen mit und ohne Erfahrungen gleichermaßen am geringsten von allen Antwortmöglichkeiten eingeschätzt wird, unabhängig von der Erfahrung. Männer schreiben der Qualifizierung nochmals weniger Gewicht zu als Frauen.
- Die konkreten Arbeitserfahrungen mit dem Dritten Sektor führen bei Frauen und Männern zu sehr unterschiedlichen Schlussfolgerungen.
- Bei jenen Personen, die sich für eine Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor interessieren, ohne über konkrete eigene Erfahrungen zu verfügen (Typ 3), unterscheiden sich Frauen und Männer in den zentralen Unterstützungswünschen nicht.

In den Interviews wurde versucht, das hohe Informationsdefizit, unabhängig von Typ und Geschlecht, zu konkretisieren. Dabei zeigte sich, dass es vor allem darum geht, Organisationen des Dritten Sektors die spezifischen Methoden von KünstlerInnen in Abgrenzung zu anderen Berufsfeldern sowie Inhalte und Nutzen einer solchen Kooperation zu kommunizieren (vgl. Kap. 4.5.1).

6.1.2 Allgemeine Rahmenbedingungen

Neben den unmittelbar für die direkte Arbeit von KünstlerInnen notwendigen Rahmenbedingungen sind auch unterstützende Aktivitäten auf einer allgemeineren Ebene notwendig. Damit kann ein entsprechend „positives Klima“ erzeugt werden, das Kooperationen fördert.

Die Wünsche nach Veränderung der Rahmenbedingungen werden getrennt nach Frauen und Männern ausgewertet, wobei nach Vorliegen bzw. Nicht-Vorliegen von Kooperationserfahrungen (sprich: Typen) unterschieden wird.

Tabelle 20: Interventionsmöglichkeiten nach Kooperations-Erfahrung und Geschlecht (Mittelwert-Vergleich)

	KünstlerInnen mit Kooperations-Erfahrung		KünstlerInnen ohne Kooperations-Erfahrung	
	w	m	w	m
Förderprogramme für die Umsetzung	9,5	8,8	9,2	8,8
Bessere Kontakte zum Dritten Sektor	9,2	8,7	9,4	8,9
Koordinationsstelle	9,2	8,0	9,1	9,0
Pilotprojekte best-practice-Beispiele	8,9	8,4	8,6	8,1
Lobbying/Netzwerke	9,6	7,9	8,4	7,6
Informationsmaterial, Folder	8,4	7,0	8,7	7,8
Kampagnen Öffentlichkeitsarbeit	8,3	8,1	9,0	8,1
Bessere Vernetzung Gleichgesinnter	8,2	7,7	8,7	8,0
Begleitforschung, Evaluierung	8,1	7,2	7,9	7,5
Gemeinsames Marketing	7,6	6,8	8,1	7,3
Ausbildungen mit internationalen Zertifikaten	6,4	4,9	6,5	6,0
Qualitätsstandards Gütesiegel	5,6	6,1	6,0	5,8

10 = trifft sehr zu, 1 = trifft nicht zu

Die Unterscheidung nach Geschlecht zeigt deutlich, dass Frauen die Verbesserung der allgemeinen Rahmenbedingungen stärker unterstützen als Männer. Drei Dienstleistungsangebote wären aus Sicht der KünstlerInnen zentral für die weitere Entwicklung dieses Tätigkeitsfeldes:

- Förderprogramme
- Einrichtung einer Koordinationsstelle
- Verbesserung des Zugangs zum Dritten Sektor

Spannend ist bezüglich dieser Einschätzungen die Auswertung einer im Fragebogen offen gestellten Frage, bei der die knapp 500 antwortenden KünstlerInnen die Möglichkeit hatten, fördernde und hemmende Faktoren einer Zusammenarbeit von KünstlerInnen und Drittem Sektor frei aufzulisten.

Finanzielle Leistungen (Geld) werden als wichtigster Faktor gesehen um die Zusammenarbeit zu fördern: KünstlerInnen erhoffen sich durch eine Kooperation mit dem Dritten Sektor mehr Aufträge, bessere Bezahlung, Existenzsicherung (n=58). Gleichzeitig vermuten 30 Befragte, dass sich ihre finanzielle Situation durch eine Kooperation nicht verbessern würde (aufgrund der schlechten Bezahlung im Dritten Sektor, Sparmaßnahmen der Regierung...). 8 weitere befürchten in einer Kooperation gar eine Ausbeutung der KünstlerInnen.

Als zweiter wesentlicher Förderkomplex werden zusätzliche Informationen bezeichnet (n=34): Einige erhoffen sich mehr Kontakte durch eine Kooperation. Andere sprechen eher die Information der Öffentlichkeit an – erwarten also mehr PR, Öffentlichkeitsarbeit und Veranstaltungen durch ein gemeinsames Auftreten von Drittem Sektors und KünstlerInnen (n=31). Andere KünstlerInnen sehen in der Zusammenarbeit die Chance, den Dritten Sektor besser über KünstlerInnen zu informieren und dort mehr Anerkennung und Akzeptanz hervorzurufen (n=11). Gleiches gilt für den Abbau von Vorurteilen, Kennenlernen, Interesse fördern (n=11) und mehr Zusammenarbeit und Kommunikation als Motivation zur Zusammenarbeit (n=12).

Bei den hemmenden Faktoren bestätigt sich die Einschätzung: 15 Befragte sehen mangelnde Information, Vorurteile und Misstrauen als hemmend für eine Kooperation. 4 Befragte befürchten sogar eine Geringschätzung durch den Dritten Sektor. Auch an fehlenden Kontakten scheitert eine Kooperation (n=4) oder an Desinteresse (von einer oder auch beiden Seiten) (n=6).

Einige KünstlerInnen erhoffen sich durch eine Kooperation mit dem Dritten Sektor mehr Organisation: Koordination, Organisation, Anlaufstelle, Vermittlung, (Infra-)Struktur werden erwähnt (n=29). Weitere 12 erwarten konkrete Projekte und eine professionelle Umsetzung. Dem gegenüber bestehen Befürchtungen: 18 Befragte fürchten sich vor Bürokratie und einem überdurchschnittlichen Organisationsaufwand. Außerdem besteht eine Angst vor Imageverlust und Unprofessionalität (n=16). Manche vermuten, sich durch eine Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor in eine Abhängigkeit zu begeben (auch von der Politik) und nur unflexibel arbeiten zu können (n=8). Diesen Antworten stehen 9 Befragte gegenüber, die sich von einer Kooperation Unabhängigkeit und Flexibilität erwarten. Bei einigen herrscht auch die Meinung vor, der Dritte Sektor könnte ihre Neugier wecken, ihre Kreativität fördern und zur Entwicklung neuer Ideen beitragen (n=10). Andere KünstlerInnen befürchten, die an sie in einer Kooperation gestellten Erwartungen nicht erfüllen zu können (n=7).

6.1.3 Nachgefragte Unterstützungsleistungen

Auch in den Interviews mit KünstlerInnen wurde der Frage nachgegangen, welche möglichen Unterstützungsleistungen die Kooperation mit Organisationen im Dritten Sektor erleichtern

würden. Dabei wurde versucht, die Vorstellungen über Interventionsmöglichkeiten zu konkretisieren und das Informationsbedürfnis näher zu hinterfragen.

Diesbezüglich und auch in der Einschätzung der übrigen Rahmenbedingungen zeigten sich divergierende Prioritäten zur Fragebogenerhebung: Dies ist darauf zurückzuführen, dass die InterviewpartnerInnen eine größere Nähe zum Dritten Sektor aufweisen bzw. zum Teil seit Jahren in diesem Bereich tätig sind. Entsprechend sind ihre Unterstützungswünsche von konkreten Kooperations-Erfahrungen bestimmt. Die angesprochenen Unterstützungswünsche lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

- Erfahrungsaustausch/Vernetzung
- Information
- Beratung
- Matching zwischen KünstlerInnen und Organisationen im Dritten Sektor
- Begleitung während der Kooperation
- (Sozial-) rechtliche Informationen
- Lobbying/Öffentlichkeitsarbeit
- Finanzierungsmodelle

Erfahrungsaustausch/Vernetzung

Als zentralstes Bedürfnis hat sich die Möglichkeit zum Erfahrungsaustausch herausgebildet. Dieses richtet sich vor allem an KollegInnen, die bereits Projekte realisiert haben. Auf Basis des jeweiligen eigenen Erfahrungshintergrunds unterscheiden sich die Erwartungen an die KollegInnen: Bei KünstlerInnen mit wenig bis keiner Erfahrung im Dritten Sektor dominieren Anbahnungs- und Durchführungsfragen:

- Wie wird ein Projekt gestartet?
- Wie kommt eine Idee zur Umsetzung?
- Wie/wo werden KooperationspartnerInnen gefunden?
- Was ist unbedingt zu beachten?
- Welche Risiken gibt es?

Auch KünstlerInnen mit großer Projekterfahrung haben den Wunsch nach Austausch geäußert. Dabei geht es um das Lernen voneinander und um ein Weiterkommen durch den Austausch von Erfahrungen. Das vorhandene Erfahrungswissen soll zusammengeführt, diskutiert und damit weiterentwickelt werden. Auch der Austausch zu sehr spezifischen Fragestellungen im Hinblick auf die Erarbeitung gewisser Standards wurde nachgefragt. Diesbezüglich wurde mehrmals die Abgrenzung zu anderen Berufsgruppen und -zugängen erwähnt, die mit KollegInnen diskutiert werden sollte. Diskussionen darüber und die Bekanntmachung der Ergebnisse könnten zu einer besseren Wahrnehmung der Dienstleistung in der interessierten Öffentlichkeit führen (vgl. Kap. 5.2.3).

Eine solche inhaltliche Vernetzung kann auch als Empowerment begriffen werden. Dazu hat eine Interviewpartnerin, die schon am ARTWORKS-Vorgänger-Projekt *transmission* teilgenommen hat, angemerkt, dass sie sich durch den Austausch mit anderen KünstlerInnen, die ähnliche Zielsetzungen und Zugänge, damit auch ähnliche Problemlagen und Erfahrungen haben, in ihrer beruflichen Entwicklung sehr unterstützt gefühlt hat

(Fabie, 6). Der starke Wunsch nach Vernetzung leitet sich aus den vorliegenden Erfahrungen ab. Sie erscheint erstrebenswert, weil eine derartige Vernetzung im Kunstbereich nicht gerade Tradition hat (Handke, 6). Auch eine andere Künstlerin beschreibt dies: *Ich kenne viele Leute, die in diesem Bereich arbeiten, aber jeder ist ein Einzelkämpfer* (Spatt, 5).

Information

Informationen werden auch bei Vernetzungsaktivitäten ausgetauscht. Darüber hinaus wurde in etlichen Interviews der Wunsch nach konkreten Informationen und Daten geäußert:

Es müsste für Künstler und Künstlerinnen eine Informationsstelle geben, wo man Infos bekommen und Erfahrungen austauschen kann, wenn man sich für eine Kooperation mit dem Dritten Sektor interessiert (Holub, 9).

Diese betreffen vorrangig mögliche KooperationspartnerInnen im Dritten Sektor, aber auch andere KünstlerInnen, mit denen Projekte gemeinsam durchgeführt werden könnten. Eine Auflistung dieser PartnerInnen nach Zielgruppen wurde mehrmals angeregt, z.B. eine Auflistung aller Altenheime, aller Jugendeinrichtungen etc. Diese könnte als interaktive Datenbank organisiert sein, sollte aber auch mit personellen Ressourcen ausgestattet sein (siehe dazu Koordinationsstelle).

Bei den KünstlerInnen, die außerhalb Wiens leben, ist das Informationsbedürfnis oft fachspezifischer und grundlegender: Da Netzwerk-Strukturen gerade für Frauen wenig entwickelt sind, ist die Informationsweitergabe erschwert. Es wird als schwierig erlebt, die entsprechenden Zugänge zu finden und die Bekanntheit als KünstlerIn dort zu erweitern, wo keine persönlichen Kontakte bestehen (vgl. Krautgartner). Auch wird die Anzahl der KooperationspartnerInnen, mit denen eine regionale Zusammenarbeit vorstellbar wäre, als sehr begrenzt erlebt (vgl. Salgado).

Beratung

Die Beratung sollte organisatorische Aspekte umfassen, wie die Finanzierung oder das Projektmanagement sowie sozialrechtliche Konsequenzen. Neben diesen durchführungstechnischen Klärungen besteht auch Bedarf nach einer tiefen Beratung bzw. Reflexion der Tätigkeit im Dritten Sektor. Dies beinhaltet beispielsweise eine kritische Überprüfung der eigenen Erwartungen und Zugänge zu dieser Arbeit. Dabei sollte das Selbstbild und die Haltung der Zielgruppe gegenüber reflektiert werden, um entsprechende Probleme während der Kooperation zu vermeiden.

Matching

Das Zusammenführen von interessierten KünstlerInnen und interessierten Organisationen im Dritten Sektor stellt eine weitere Unterstützungsmöglichkeit hinsichtlich der Realisierung des Kooperationspotenzials dar. In den Interviews wurde sowohl die Erstellung von Übersichtslisten als auch die unmittelbare Kontaktaufnahme durch eine mögliche Koordinationsstelle angesprochen.

Eine kurze Beschreibung der KünstlerInnen bzw. der Projekte sowie der Organisationen und Zielgruppen (Jugendliche, MigrantInnen, Behinderte etc.) soll ein gezieltes Zusammenführen (Matching) ermöglichen (vgl. Fuchs). Von einer Interviewpartnerin wurde jedoch betont, dass das Zugehen auf den Dritten Sektor nicht durch Vermittlungspersonen, sondern unbedingt durch die KünstlerInnen selbst erfolgen müsse, weil nur dadurch eine ausreichende Authentizität möglicher Projektideen und Zugangsweisen gegeben sei.

Als zielführende Strategie, wie Organisationen „auf den Geschmack kommen könnten“, wurden Praktika genannt, die das Kennenlernen anhand konkreter Erfahrungen ermöglichen. Solche Praktikumsmöglichkeiten könnten ebenfalls (von einer Koordinationsstelle) akquiriert, aufgelistet und verfügbar gemacht werden.

Begleitung während der Kooperation

Sowohl beim Typ 2 der schriftlichen Befragung – also jenen wenigen KünstlerInnen, die bereits mit Organisationen im Dritten Sektor gearbeitet haben, aber kein Interesse mehr an einer weiteren Zusammenarbeit aufweisen – als auch in den Interviews hat sich gezeigt, dass der Umgang mit einer bis dahin oft unbekanntem Zielgruppe für viele KünstlerInnen überfordernd ist. Das Distanz-Halten-Können wird von einigen als schwierig erlebt. Daher scheint es sinnvoll, parallel zu den ersten Kooperationserfahrungen auch eine professionelle Begleitung in Form von Coaching oder Supervision anzubieten, auch Mentoring wäre eine entsprechende Möglichkeit. *Die KünstlerInnen sollen die Möglichkeit haben, von Leuten, die im Sozialbereich arbeiten, begleitet und beraten zu werden* (Krall, 13). In einigen Interviews wird die Wichtigkeit des Austauschs mit KollegInnen während der Projekte erwähnt, wo jene Reflexion und Verarbeitung stattfinden kann (vgl. Fabie, Neuhold, Handke).

(Sozial-) Rechtliche Informationen

Diesbezüglich wurden zwei Themenfelder wiederholt angesprochen: Es bestehen große Unsicherheiten in Fragen der individuellen sozialrechtlichen Absicherung und bezüglich der Gründung von Unternehmen. Die Gründung kleiner Unternehmen wird als geeignete Rechtsform für die Durchführung von Projekten im Dritten Sektor betrachtet. Die Ausbildung an den Kunstuniversitäten wird diesbezüglich als unzureichend bezeichnet, woraus sich der Bedarf an gezielter Beratung ableitet.

Für Unternehmensgründungen wird in ARTWORKS bereits in den Umsetzungsmodulen einiges erarbeitet, z.B. ein Gründungsleitfaden für KünstlerInnen, in Oberösterreich werden Workshops einer Gründerinnen-Werkstatt (Zielgruppe Frauen) durchgeführt.

Hinsichtlich der sozialrechtlichen Beratung geht es vor allem um eine Beratung bei der individuellen versicherungstechnischen Vorgehensweise, vor allem beim Wechsel zwischen verschiedenen Versicherungssystemen (z.B. von der KünstlerInnen-Sozialversicherung zur ASVG bei Anstellung). Dabei geht es um konkrete Informationen über die Wahrung erworbener Ansprüche und besonders um die Frage der längerfristigen Auswirkungen. Eine Künstlerin beschreibt die Unsicherheit so: *Man ist es als Künstlerin schon gewöhnt, dass man sich permanent alle paar Monate Gedanken macht, wer bin ich und was bin ich. Wo falle ich rein und wo raus?* (Handke, 2)

Hinsichtlich Kooperationen mit dem Dritten Sektor sind unter anderem folgenden Fragen aufgetaucht:

- Was bedeutet es (pensions-)rechtlich, wenn plötzlich eine Anstellung angeboten wird?
- Wie kann bei der Steuerberatung das Künstlerische an der Arbeit im Dritten Sektor vermittelt werden (vgl. Krautgartner, Handke)?
- Was bedeutet regelmäßiges Einkommen aus dem Dritten Sektor (z.B. regelmäßige Schulaufführungen) für die KünstlerInnen-Sozialversicherung?

Einige Befragte haben angegeben, dass sie es trotz aufwändigen Bemühens nicht geschafft haben, vor Unterzeichnung eines Vertrags die daraus für sie persönlich entstehenden Konsequenzen abzuklären: Es gab keine Stelle, die darüber ausreichend informieren konnte.

Lobbying/Öffentlichkeitsarbeit

Von einigen Interview-PartnerInnen wurde angesprochen, dass es zum Ausbau der Zusammenarbeit zwischen KünstlerInnen und Drittem Sektor eine verstärkte öffentliche Wahrnehmung dieser Art von künstlerischer Dienstleistung sowie ein bewusstseinssteigerndes Zugehen auf Organisationen im Dritten Sektor braucht. Diese Aufgabe sollte von einer übergeordneten Stelle übernommen werden, da die einzelnen KünstlerInnen dies nicht leisten können. Eine allgemeine Sensibilisierung würde KünstlerInnen bei der individuellen Kontaktabbahnung bzw. Akquisition unterstützen: *So musst du halt jedes Mal wieder von vorne anfangen* (Spatt, 4).

Die Öffentlichkeitsarbeit soll unmittelbar interessierte Personen, aber auch potenzielle InteressentInnen im weiteren Sinn erreichen. *Informationsveranstaltungen, Kongresse [...] , einfach auch um das Bewusstsein ein bisschen zu fördern* (Reiner, 4). Auch von anderen KünstlerInnen wird die Notwendigkeit einer längerfristigen Sensibilisierungs-Strategie betont, die sowohl die breite Öffentlichkeit als auch Zielpersonen in potenziellen Kooperations-Organisationen umfasst:

Es ist sicher eine längerfristige Arbeit mit Veranstaltungen, Ausstellungen. Innerhalb bestimmter Institutionen bräuchte es Workshops mit Mitarbeitern oder Informationen im klinischen Bereich (Spatt, 5).

Aus ihren Kooperations-Erfahrungen in den USA hat eine Künstlerin berichtet, dass Organisationen für ihre Öffentlichkeitsarbeit größere Organisationseinheiten bzw. eine stärkere institutionelle Verankerung von KünstlerInnen bevorzugen (Krall, 3). Diese könnte etwa in Form einer „trademark“ organisiert sein und für KünstlerInnen einen „Pool“ darstellen, in dessen Rahmen Projekte realisiert werden können. Für interessierte Organisationen wäre es damit möglich, in diesem „Pool“ der KünstlerInnen bzw. Dienstleistungen einen Überblick über das mögliche Angebot zu bekommen und somit geeignete Kooperations-PartnerInnen zu finden.

Finanzierungsmodelle

Wiederholt wurde der Wunsch artikuliert, erfolgreiche Finanzierungsmodelle kennen zu lernen und einen diesbezüglichen Erfahrungsaustausch mit anderen Projekten zu

ermöglichen. Angesprochen wurde aber auch die individuelle Beratung sowie die Zusammenarbeit mit ExpertInnen im Bereich Sponsoring sowie eine Auflistung sponsernder Unternehmen. Letzteres wird auch in umgekehrter Richtung angeregt, damit sich Unternehmen aus der Privatwirtschaft besser über den Förderbedarf von KünstlerInnen informieren können.

Umsetzungsform: Koordinationsstelle?

Eine Koordinationsstelle ist als eine Einrichtung zu verstehen, die sich der Förderung der Kooperation zwischen KünstlerInnen und Organisationen im Dritten Sektor annimmt. Ihr mögliches Aufgabenspektrum ist auf den vorangegangenen Seiten skizziert: Dort sind die Unterstützungswünsche und somit die möglichen Funktionen einer solchen Stelle beschrieben (vgl. auch noch Kap 5.2.3). Die Organisation bzw. die tatsächliche inhaltliche Ausgestaltung dieser Unterstützungseinrichtung soll damit nicht vorweggenommen werden. *Koordinationsstelle* wird also schlichtweg als Begriff für eine Unterstützungsstruktur zur Förderung des Kooperationspotenzials zwischen KünstlerInnen und Drittem Sektor verstanden.

Auch die Befragung der knapp 500 KünstlerInnen hat gezeigt, dass der Einrichtung einer Koordinationsstelle eine hohe Wichtigkeit zugeschrieben wird. Nach der Verbesserung der Kontakte zum Dritten Sektor wird dies als zweitwichtigste Voraussetzung für die Weiterentwicklung der Kooperationen zwischen Drittem Sektor und KünstlerInnen gesehen.

Entsprechend den oben dargelegten Unterstützungswünschen sollen in einer Koordinationsstelle – oder möglicherweise in einer anderen Organisations- und Funktionsform wie etwa Inkubationszentrum, etc. - unter anderem folgende Funktionen erfüllt sein:

- Information und Beratung (allgemein, Recht, Sozialversicherungsfragen, Persönlichkeitstraining),
- Initiierung und Unterstützung von Netzwerk-Bildung
- Ausrichtung inhaltlicher Veranstaltungen: ExpertInnendiskussions-Runden, interne Diskussionszirkel
- Überblick und Matching mit Organisationen im Dritten Sektor: Dokumentation von Best-practice-Beispielen, Finanzierungsmodelle
- Unterstützung bei der Kinderbetreuung: flexible Kinderbetreuung für Abendveranstaltungen oder institutionalisierte flexible Einzelbetreuung (z.B. Flying Nannies),
- Lobbying/Öffentlichkeitsarbeit: differenziert nach Organisationen, Politik, KünstlerInnen, interessierter Öffentlichkeit, ExpertInnen etc.

6.2. Qualifizierung

Die Ausbildung stellt eine wesentliche Rahmenbedingung für den Zutritt zum Arbeitsmarkt dar. Bei der Zielgruppe der KünstlerInnen ist dabei zu unterscheiden zwischen den künstlerischen Kompetenzen und jenen, die am Arbeitsmarkt sonst noch von Relevanz sind. In der Fragebogenerhebung wurden die KünstlerInnen gebeten, für das spezielle Arbeitsmarkt-Segment des Dritten Sektors eine Einschätzung darüber abzugeben, welche

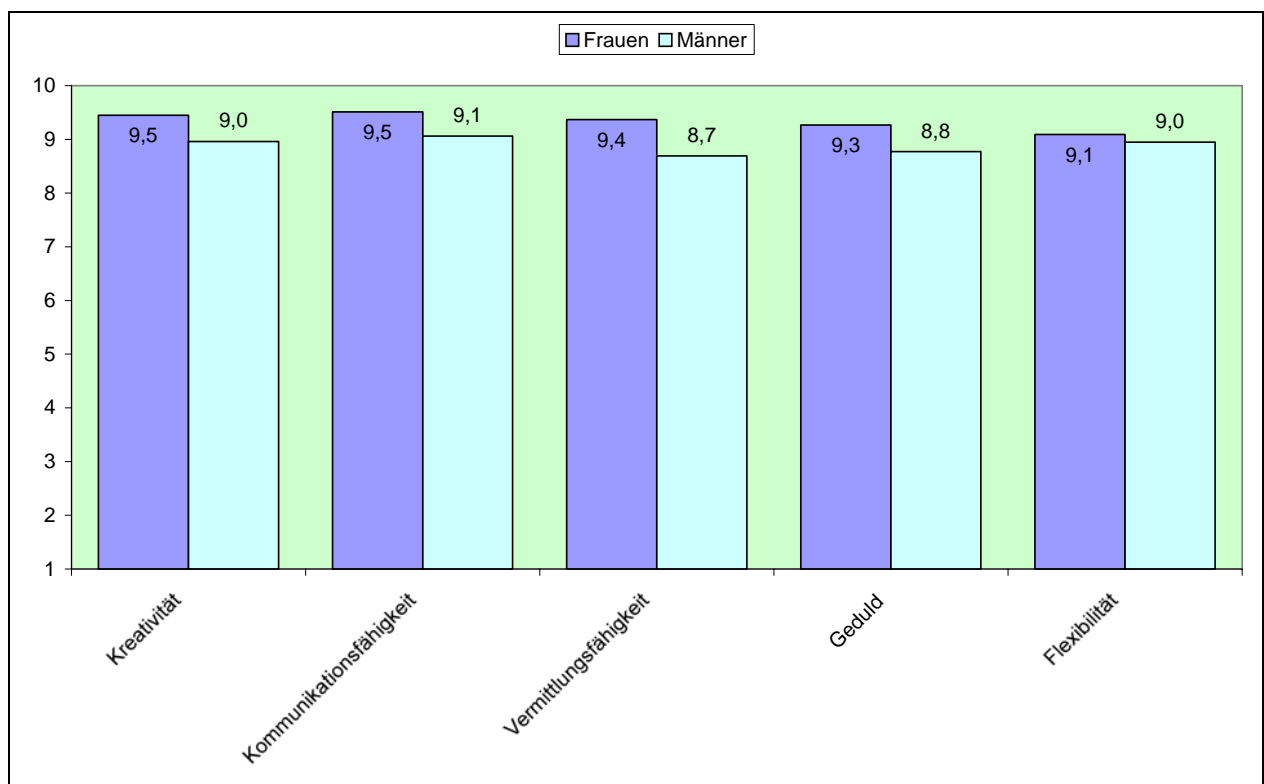
Kompetenzen dort ihrer Einschätzung nach von Relevanz sind und welche dafür speziell geschult werden sollten. Auch bei der Befragung der Organisationen im Dritten Sektor wurde erhoben, welche Kompetenzen von den KünstlerInnen erwartet werden.

Beide Ergebnisse sind von Relevanz für die Konzeption von Trainings- und Unterstützungsangeboten in den Modulen 3 und 4 innerhalb des Projekts *ARTWORKS - Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor*.

6.2.1 Kompetenzerwartungen

Bei der schriftlichen Befragung konnte eine Liste von Kompetenzen hinsichtlich ihrer Relevanz für den Dritten Sektor auf einer Skala von 1 bis 10 bewertet werden, wobei 10 die höchste und 1 die geringste Relevanz abbildet. Die folgende Abbildung zeigt die häufigsten Kompetenzen, die sich Organisationen im Dritten Sektor aus der Sicht von KünstlerInnen bei einer Zusammenarbeit erwarten, wobei zwischen den Einschätzungen von Frauen und Männern unterschieden wird.

Abbildung 16: Häufigste Kompetenzerwartungen der Unternehmen aus Sicht der KünstlerInnen (Mittelwert-Vergleich)



1 = trifft nicht zu, 10= trifft zu

Frauen meinen, dass die Unternehmen im Dritten Sektor am meisten Kreativität und Kommunikationsfähigkeit erwarten sowie die Fähigkeit, etwas zu vermitteln. Bei Männern dominiert die Erwartung der Kommunikationsfähigkeit.

Eine Unterscheidung nach Typen ermöglicht die Einbeziehung konkreter Erfahrungen: Spannend ist dabei vor allem, welche Kompetenzen von KünstlerInnen *mit* Erfahrung

gewichtiger bewertet werden; darauf ist bei möglichen Trainingsangeboten verstärkt Bedacht zu nehmen.

**Tabelle 21: Welche Kompetenzen sind für die Arbeit im Dritten Sektor erforderlich?
(Mittelwert-Vergleich)**

	Typ 1	Typ3
Kommunikationsfähigkeit	9,42	9,42
Kreativität	9,35	9,33
Geduld	9,09	9,11
Vermittlungsfähigkeit	9,09	9,14
Flexibilität	9,07	9,15
Problemlösungskompetenz	9,06	8,77
Professionalität	8,97	8,8
Teamfähigkeit	8,96	8,94
Selbstmanagement	8,67	8,26
Ausdrucksfähigkeit/eigene Arbeit erklären können	8,6	8,64
Projekt-Management	8,52	8,37
Einfügen in andere Organisationskulturen	8,27	8,12
Hohe künstlerische Kompetenz	7,5	7,68
Medienkompetenz	7,04	7,2
abstraktes Denken	6,9	6,72
Unternehmerische Kompetenz (Businessplan)	6,71	6,38
Fremdsprachen	6,26	6,54
Fähigkeit zur Markt-Analyse	5,27	5,2

Im Fragebogen wurden weitere soziale Kompetenzen ergänzt inklusive der Fähigkeit, Freude am Tun zu haben und andere zu begeistern.

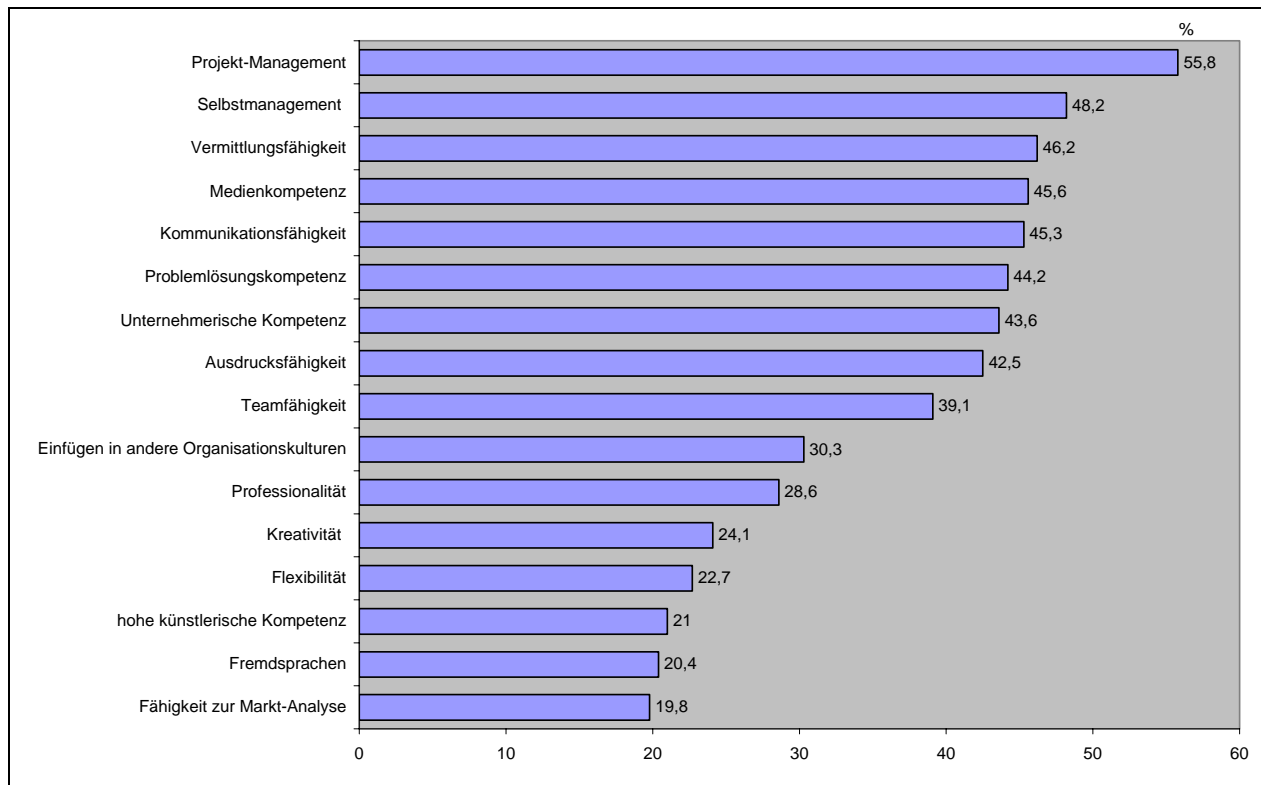
Die Kompetenzeinschätzungen differieren insgesamt überraschend wenig zwischen jenen, die bereits ihre Kompetenzen erprobt haben, und jenen KünstlerInnen, deren Einschätzungen nur auf Beobachtungen oder Vermutungen basieren. Spannende Abweichungen zeigen sich in zwei Richtungen:

- Organisatorischer Kompetenz, wie Selbstmanagement und unternehmerische Kompetenz, wird von KünstlerInnen mit Kooperationserfahrung deutlich mehr Bedeutung beigemessen als von Personen ohne Erfahrung. Diese Kompetenz dürfte sich also in der Kooperationspraxis als wichtiger erweisen als angenommen.
- Fremdsprachen werden offenbar weniger wichtig genommen als vorher erwartet. Gleichzeitig wurde in der schriftlichen Befragung die Wichtigkeit von Fremdsprachen-Kenntnissen, vor allem Englisch, bei den offenen Antwortmöglichkeiten nachdrücklich betont.

Auf Basis der erforderlichen Kompetenzen stellt sich die Frage nach der Schulung dieser Kompetenzen für die Arbeit im Dritten Sektor. Dabei ist zu beachten, dass der

Qualifizierungsbedarf von den KünstlerInnen insgesamt nur in vergleichsweise geringem Ausmaß artikuliert wird.

Abbildung 17: Welche Kompetenzen sollten bei KünstlerInnen geschult werden? (in Prozent)



Eine Gegenüberstellung¹⁴ der Kompetenzerwartungen der Unternehmen im Dritten Sektor aus Sicht der KünstlerInnen mit den Qualifikationserfordernissen zeigt überraschende, spannende Befunde für die Maßnahmenkonzeption in den Modulen 3 und 4.

- Die wichtigsten Kompetenzen werden nicht unmittelbar als schulungswert betrachtet: Obwohl KünstlerInnen glauben, dass sich die Unternehmen im Dritten Sektor vor allem Kompetenzen hinsichtlich Kommunikation, Kreativität, Geduld, Vermittlungsleistung und Flexibilität erwarten, wurden ganz andere Qualifizierungsnotwendigkeiten artikuliert:
- Am höchsten wird die Qualifizierungs-Notwendigkeit bezüglich Projektmanagement bewertet. Es ist zu hinterfragen, ob dieses Ergebnis ein tatsächliches Bedürfnis ausdrückt oder widerspiegelt, dass derzeit ein breites Angebot an solchen Ausbildungen existiert und daraus so etwas wie „es kann jedenfalls nicht schaden...“ abgeleitet wird.
- Spannend ist die Bewertung der künstlerischen versus der Management-Kompetenzen: Der künstlerischen Kompetenz wird eine vergleichsweise geringe Erwartung zugeschrieben, was mitunter darauf zurückzuführen ist, dass die KünstlerInnen ohnedies die künstlerische Kompetenz als Voraussetzung bzw. als vorhanden annehmen. Dasselbe gilt auch für Kreativität.

¹⁴ Um die Daten vergleichen zu können, wird anstatt der Mittelwerte die Zustimmung dargestellt (die Kategorien 6 bis 10, wobei 10 = trifft zu).

An dieser Stelle sei auf die Ergebnisse der Befragung von Organisationen im Dritten Sektor verwiesen (vgl. Teil 4, Kap. 3.3).

6.2.2 Organisation der Qualifizierungen

Für die Konzeption von Ausbildungsangeboten ist die Form ihrer Ausrichtung von Interesse. Die KünstlerInnen favorisieren die folgenden Angebote:

**Tabelle 22: Art des Kompetenzerwerbs
(Mehrfach-Antworten möglich, Zustimmung in Prozent)**

	Gesamt n= 456	w n= 275	m n= 181
Learning by doing	82,4	79,6	86,7
laufende Weiterbildung	75,9	81,1	68,5
Sonstige Zusatzausbildungen	51,4	55,6	44,8
Orientierung an Good-practice-Beispielen	47,7	48,4	47,0
Fachausbildung	39,4	40,7	38,7
Universität	25,4	25,5	26,0

**Tabelle 23: gewünschte Organisationsform des Kompetenzerwerbs
(Mehrfach-Antworten möglich, Zustimmung in Prozent)**

	Gesamt n=425	w n= 262	m n=163
Workshop, Seminar	83,8	83,2	84,7
Berufsbegleitend	59,6	63,4	54,0
Zusatzstudium, Post-graduate-Studium	30,7	29,8	31,3
Lehrgang	28,4	28,6	31,3
Wochenende	25,4	32,1	16,0
Abends	17,6	19,5	14,7
E-learning/ Fernstudium	15,2	11,5	22,1
Placements/Job shadowing	11,3	10,3	13,5

Geschlechtsspezifische Auffälligkeiten zeigen sich, indem Frauen stärker die laufende Weiterbildung favorisieren, ebenso sonstige Zusatzausbildungen und die Durchführung am Wochenende, während sie zum Fernstudium bzw. e-learning eine stärkere Distanz aufweisen.

6.2.3 Spezifische Qualifikations-Anforderungen

In den Interviews mit KünstlerInnen, die bereits über konkrete Projekterfahrungen im Dritten Sektor verfügen, wurde versucht, die spezifischen Anforderungen an die KünstlerInnen genauer zu analysieren. Häufig wurde die Notwendigkeit genannt, die „richtige“ Distanz zur Zielgruppe bzw. zu den Personen, die in die Kooperation einbezogen sind, zu wahren, also einerseits diese nicht zu überfordern und sich andererseits nicht vereinnahmen zu lassen. Dazu wurde angemerkt, dass in den üblichen Aus- und Weiterbildungsangeboten keinerlei Vorbereitung oder Sensibilisierung in diese Richtung erfolgt.

Als besonders unzureichend wird die Vorbereitung auf den Umgang mit bestimmten Zielgruppen eingestuft. In den Ausbildungen müsste deutlicher vermittelt werden, worauf im Umgang mit unterschiedlichen Zielgruppen Bedacht zu nehmen ist. Wichtig für die Zusammenarbeit ist auch die Fähigkeit, unterschiedliche Projekt-TeilnehmerInnen dort abzuholen, wo sie stehen.

Als wichtig für die KünstlerInnen selbst wird beschrieben, dass sie eine ausreichende Abgrenzung gegenüber den Projekt-Teilnehmenden einhalten und die nötige Distanz zu den Ereignissen und zum System wahren (vgl. Dinges, Spatt, Holub).

In den Interviews wurde auch eine geringe Nachfrage nach formalen Zusatz-Qualifikationen artikuliert. Das mag vor allem daran liegen, dass die meisten Interview-PartnerInnen – soweit sie mehrheitlich im Dritten Sektor tätig sind – dort bereits etabliert und mit den notwendigen Kompetenzen ausgerüstet sind. Diese wurden zum Teil in Zusatzausbildungen erworben, mehrheitlich jedoch durch Training-on-the-job. Besonders betont wurde dabei die Lernmöglichkeit in gemischten Teams, gerade von SozialarbeiterInnen erfolgt viel Erfahrungs- und Know-how-Transfer zu den KünstlerInnen.

Vor allem dort, wo diese Lernmöglichkeiten im Projekt nicht vorhanden sind, fehlen Kurzausbildungen für KünstlerInnen im sozialen Bereich. Diese sollen kostengünstig und kompakt organisiert sein und vor allem an den in der künstlerischen Ausbildung erworbenen Kompetenzen anknüpfen. Die Forderung nach einer stärkeren Durchlässigkeit der Ausbildungen wurde wiederholt angesprochen.

Als besondere Anforderungen für das Ausbildungssystem Kunstuniversitäten wurde angemerkt, dass diese mehrheitlich noch immer ein konservatives Kunstverständnis tradieren und zu wenig auf aktuelle Entwicklungen in der Kunst und am Arbeitsmarkt reagieren. In diesem Zusammenhang wurde die Möglichkeit der Durchführung spezieller Lehrveranstaltungen zu diesem Thema an unterschiedlichen Universitäten, auch in den Bundesländern, angesprochen.

Es kann nicht sein, dass es dann auch nach wie vor zig Malerei-, Bühnenbild-, Bildhauerei-, Grafikklassen gibt und auf der anderen Seite viele dieser Dinge, die in der Kunst heute gang und gäbe sind, auch bei jeder documenta, auf jeder Biennale, bei jeder Ausstellung überall rauf und runter gebetet und praktiziert werden... Das kommt dort überhaupt nicht vor. Oder wenn, dann so als Feigenblatt (Zinggl, 6).

Als weitere Verbesserungsvorschläge wurde noch erwähnt, dass die Gründung von Unternehmen bzw. die Vorbereitung auf freiberufliches Arbeiten im Studienplan stärker berücksichtigt werden sollte.

Weiters wurde angeregt, betreute Praktika in Organisationen im Dritten Sektor anzubieten, die für Studierende in der Studienendphase – wie auch für Organisationen – eine gute Unterstützung zum Erfahrungserwerb und als Einstiegsmöglichkeit wären.

7 Organisation künstlerischer Beschäftigung

Ein letzter spannender Faktor für die Konkretisierung weiterer Beschäftigungsmöglichkeiten im Dritten Sektor ist die Darstellung der aktuellen Beschäftigungssituation. Diese bildet den Hintergrund für die Einschätzung des Potenzials zukünftiger Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor. Der Arbeitsmarkt von KünstlerInnen wird ja oft als Vorreiter für eine flexibilisierte Arbeitsgesellschaft beschrieben (vgl. z.B. Dostal 2003) und weist unter anderem folgende Kennzeichen auf:

- Hohe Selbständigenquote: vor allem Neue Selbstständige
- Hoher Anteil atypisch Beschäftigter
- Befristete Anstellungen
- Nicht-lineare Karriereverläufe und Patchwork-Karrieren

Im Folgenden wird versucht, die aktuelle Beschäftigungssituation der KünstlerInnen so gut es das Datenmaterial erlaubt, abzubilden: Die KünstlerInnen wurden gefragt, welche Erwerbsformen sie in den letzten drei Jahren (2000-2002) hatten. Einbezogen wurden alle KünstlerInnen, die in diesem Zeitraum in einem Beschäftigungsverhältnis standen. Nicht in die Analyse einbezogen wurden BezieherInnen von Transfer-Einkommen und Stipendien bzw. Förderungen. Dabei zeigten sich einige spannende Aspekte:

- Anstellungsverhältnisse
Das bisherige Normalarbeitsverhältnis, also die unbefristete Vollzeitanzstellung, ist im künstlerischen Bereich die Ausnahme. Mehr als die Hälfte aller in die Auswertung einbezogenen KünstlerInnen (54,2%) hatten noch nie ein Anstellungsverhältnis. Vergleicht man diesbezüglich die KünstlerInnen, die bereits im Dritten Sektor gearbeitet haben und auch weiterhin daran Interesse haben, mit den übrigen KünstlerInnen, so zeigen sich keine wesentlichen Unterschiede: 20,3% der ersten gegenüber 19% der zweiten Gruppe sind unbefristet angestellt.
- Befristungen
Die Mehrheit der vorliegenden Anstellungsverhältnisse ist befristet, das entspricht genau den Beschreibungen in den Interviews, die eine permanente finanzielle Unsicherheit und die ständigen Suche nach Projektfinanzierungen beschreiben. 30,6% der KünstlerInnen weisen ein befristetes Beschäftigungsverhältnis auf, knapp 20% nur haben innerhalb der letzten drei Jahre ein unbefristetes Beschäftigungsverhältnis ausgeübt. Knapp 5% wiesen beides auf.

Beachtliche Unterschiede zeigen sich diesbezüglich zwischen Dritter-Sektor-Erfahrenen und den übrigen KünstlerInnen: Während bei der ersten Gruppe jede/r Dritte ein befristetes Beschäftigungsverhältnis innerhalb der letzten drei Jahre hatte, ist es bei den anderen nur knapp ein Viertel (23,8%).

- Teilzeit-Beschäftigung
Erwartungsgemäß ist der Anteil von teilzeitbeschäftigten Personen hoch. Auf die Frage nach den wöchentlichen Arbeitszeiten weisen sowohl Frauen als Männer wesentlich

höhere Teilzeitanteile auf als in der Gesamtbeschäftigungsstatistik. Das unterstreicht die hohe Relevanz von Teilzeit für die Organisation künstlerischer Beschäftigung, wobei der Anteil bei den Frauen noch viel höher liegt.

**Tabelle 24: Wöchentliche Arbeitszeit nach Geschlecht
(Angaben in Spaltenprozent)**

	w	m
bis 30 Std.	72,6	48,7
über 30 Std.	27,4	51,3

- Patchwork-Karrieren

Unlineare Karriereverläufe mit häufigem Wechsel der Beschäftigungsverhältnisse stellen ein weiteres Charakteristikum künstlerischer Erwerbsarbeit dar. So zeigt sich, dass die KünstlerInnen im Durchschnitt knapp zwei (1,93) Beschäftigungsverhältnisse aufweisen. Es gibt aber auch solche, die in beobachtetem Zeitraum von drei Jahren fünf unterschiedliche Beschäftigungsverhältnisse hatten.

**Tabelle 25: Anzahl der Beschäftigungsverhältnisse in den letzten drei Jahren
(Mehrfach-Antworten, Angaben in Prozent)**

Anzahl	Gesamt	Typ 1	Typ 3
0	6,1	4,2	6,2
1	32,9	28,1	35,1
2	33,5	33,9	34,6
3	17,4	21,9	14,2
4	8,9	10,9	9,0
5	1,2	1,0	0,9
Durchschnitt	1,9	2,1	1,9

Die Aufstellung zeigt, dass die KünstlerInnen am häufigsten zwei unterschiedliche Beschäftigungsformen aufweisen, etwa 10% hatten vier oder mehr. Betrachtet man getrennt KünstlerInnen mit und ohne Kooperationserfahrung im Dritten Sektor (=Typ 1 und Typ 3) so zeigt sich, dass jene mit Arbeitserfahrung im Beobachtungszeitraum mehr unterschiedliche Beschäftigungsverhältnisse hatten. Dies zeigt auch die hohe Flexibilitätsanforderung in diesem Bereich.

**Tabelle 26: Erwerbsformen der letzten drei Jahre
(Zustimmung in Prozent)**

	Zahl der Antworten	In % aller Befragten
Befristete Anstellung	151	32,3
Unbefristete Anstellung	98	20,9
Selbstständigkeit	310	66,2
Freier Dienstvertrag	99	21,2
Werkvertrag	180	38,5
Teilzeitanstellung	64	13,7
Stipendium/Förderung	93	19,9
Arbeitslosigkeit	105	22,4
Geringfügige Beschäftigung	110	23,5

Insgesamt bestätigen die Ergebnisse der quantitativen Erhebung jene Untersuchungen zur Entwicklung von Kunst- und Kulturberufen, wie sie in der Literatur zu finden sind (vgl. u.a. Gottschall/Betzelt 2001; Dostal 2003).

8 Conclusio

8.1. KünstlerInnen und Dritter Sektor - Zusammenfassung

Die Durchführung dieser Markt- und Bedarfsanalyse aus Sicht der KünstlerInnen erfolgt vor dem Hintergrund veränderter Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit: Die Kürzung öffentlicher Subventions- und Fördergelder hat ebenso wie die Diskussion um neue Beschäftigungspotenziale im Kulturbereich dazu geführt, dass die Frage neuer Arbeitsfelder für KünstlerInnen in den letzten Jahren verstärkt in der öffentlichen Diskussion präsent war. Im Zentrum des Interesses steht und stand dabei die Kreativwirtschaft, entsprechende Potenzialabschätzungen werden und wurden im nationalen wie auch im internationalen Kontext durchgeführt.

Neue Arbeitsfelder für KünstlerInnen sind aber auch in anderen Beschäftigungssegmenten zu identifizieren. Die Tätigkeit von KünstlerInnen im Bereich sozialer Einrichtungen bzw. des Dritten Sektors ist eine Möglichkeit, die aufgrund der zunehmenden Bedeutung des Dritten Sektors zukünftig von erhöhtem Interesse sein kann. Diese Bedeutungszunahme des Dritten Sektors ist mit dem Rückzug des Staates aus bisher öffentlichen Verantwortungsbereichen und gleichzeitig mit soziodemografischen Entwicklungen zu erklären: So nimmt beispielsweise die Anzahl älterer Personen mit Betreuungsbedarf zu, wodurch neue Arbeitsplätze nachgefragt werden (können). Gleichzeitig allerdings sind die finanziellen Ressourcen auch im Sozialbereich begrenzt bzw. von Kürzung bedroht, die Beschäftigung ist häufig in atypischen bzw. prekären Arbeitsverhältnissen organisiert.

Vor diesem Hintergrund zeigt diese Studie, wie weit und unter welchen Voraussetzungen KünstlerInnen in diesen Tätigkeitsbereichen Beschäftigung finden können und wollen. Es geht um die Möglichkeit von KünstlerInnen, ihre spezifischen Kompetenzen für die Dienstleistungs-Erstellung einzubringen, und damit neue Beschäftigungsmöglichkeiten an den Schnittstellen zu Organisationen im Dritten Sektor zu schaffen. Dabei gilt es dem Bedarf der Organisationen vor allem im Gesundheits-, Sozial- und Bildungsbereich zu begegnen.

Sowohl die schriftliche Befragung von 4000 KünstlerInnen als auch die vertiefenden Interviews dokumentieren ein hohes Interesse für diese Art von Beschäftigung: Von den knapp 500 RespondentInnen der schriftlichen Befragung haben knapp zwei Drittel angegeben, dass ihnen dieses Beschäftigungsfeld für KünstlerInnen bekannt ist. 40% sind an dieser Art künstlerischer Dienstleistungen interessiert, weitere 40% der Befragten verfügen bereits über eigene Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor.

Auf Basis dieses überraschend breiten Erfahrungshintergrundes erfolgt die Identifizierung von fördernden und hemmenden Faktoren einer Zusammenarbeit sowie die Einschätzung der zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten.

Zugang zum Dritten Sektor

Bislang ist der Zugang zu diesem Beschäftigungsfeld stark von Zufälligkeiten und persönlichen Kontakten bestimmt: Der überwiegende Teil der Kooperationen kam über

persönliche Kontakte zustande, wobei vor allem KollegInnen eine wichtige Funktion zukommt. Entsprechend haben 85% der KünstlerInnen mit Kooperationserfahrung angegeben, andere KünstlerInnen zu kennen, die im Dritten Sektor arbeiten. Entsprechend hoch ist der Anteil an Kooperationen, die durch persönliche Kontakte zustande kamen, vor allem durch KollegInnen. Manchmal waren KünstlerInnen vor ihrer künstlerischen Tätigkeit in einer anderen Funktion in der Organisation tätig, haben diese also schon von innen gekannt. Vermittlungspersonen oder -medien kommt keine Bedeutung zu, vergleichsweise selten kam der Kontakt zwischen den KooperationspartnerInnen direkt zustande: Nur 3% der KünstlerInnen haben von sich aus Kontakt aufgenommen, 14% der KünstlerInnen wurden von Organisationen im Dritten Sektor bezüglich einer Zusammenarbeit kontaktiert. Dieser Anteil steigt jedoch mit zunehmender Erfahrung im Dritten Sektor, wie sich in den Interviews gezeigt hat: Die InterviewpartnerInnen, die bereits auf längere Erfahrung zurückblicken können, berichten häufiger von Direktkontakten.

Die Möglichkeiten für eine direkte Kontaktaufnahme können somit keineswegs als entwickelt oder gar ausgeschöpft betrachtet werden. Es fehlt bislang an entsprechenden Strukturen, die die Anbahnung von Kooperationen aus dem informell-persönlichen Kontext herausheben und einen „professionellen Markt“ mit formalisierten Austauschbeziehungen ermöglichen. Dieser soll sich vor allem durch ein Zusammenführen (Matching) der potenziellen AnbieterInnen und NachfragerInnen nach künstlerischen Dienstleistungen auszeichnen.

Weiters gilt es, die Dienstleistungen besser wahrnehmbar zu machen: Da klar spezifizierte Dienstleistungen im vorhinein kaum angeboten werden können – diese werden häufig in Kooperation mit einer konkreten Organisation bzw. für ein bestimmtes Setting erarbeitet - kann eine ausführliche Darstellung der Ansätze und Methoden eine erste Orientierung bieten. Eine derart klar wahrnehmbare Dienstleistung soll auch den Kompetenzen und Zielsetzungen entsprechend kalkuliert und entlohnt werden, also ein adäquates Einkommen garantieren.

Diese Professionalisierung in Form einer Formalisierung und Ausweitung des Zugangs kann als eine zentrale Voraussetzung für die Ausweitung der bisherigen Kooperationsbeziehungen und damit einer stärkeren Realisierung des Beschäftigungspotenzials gesehen werden. Denkbar wären diesbezüglich interaktive Datenbanken oder Beratungsangebote, die KünstlerInnen und Organisationen aus dem Dritten Sektor zusammenführen.

Eine solche Ent-Personalisierung bzw. stärkere Formalisierung des Zugangs brächte möglicherweise einen Bedeutungsverlust persönlicher Beziehungen mit sich. Denn die NPOs wie auch die KünstlerInnen betonen in der Befragung die Wichtigkeit des „Einpassens“ der KünstlerInnen in die Organisation, die bei persönlichem Kontakt besser gegeben ist. Eine entsprechend behutsame Vorgehensweise wäre diesbezüglich notwendig. Dazu kommt der Umstand, dass auch KünstlerInnen betonen, dass ein Konzept erst in direktem Kontakt mit der konkreten Organisation entwickelt werden kann, da es sich hier nicht um den Verkauf vorgefertigter Lösungen handeln kann. Einer Vermittlungsstelle käme damit nur die Funktion der Bereitstellung von Daten bzw. der Zusammenführung der potenziellen KooperationspartnerInnen zu, nicht aber die exakte Beschreibung spezifischer Dienstleistungen.

Diese Professionalisierung des Zugangs muss von anderen Maßnahmen begleitet sein (vor allem einer stärkeren Sensibilisierung unterschiedlicher Zielgruppen), die die Professionalisierung dieses Tätigkeitsbereichs insgesamt unterstützen. Dazu sind in Kap. 8.2 Vorschläge skizziert.

Potenzialeinschätzung aus Sicht der KünstlerInnen

Das große Interesse und die durchaus positiven Beispiele erfolgreicher Kooperationen ermutigen dazu, die Realisierung dieser Beschäftigungsmöglichkeiten anzustreben und die entsprechenden Rahmenbedingungen dafür zu schaffen. Ein diesbezüglicher Optimismus ist auch durch empirische Werte gestützt: So schätzen KünstlerInnen mit Erfahrung im Dritten Sektor dessen Zahlungsbereitschaft positiver ein als jene, die noch nicht mit dem Dritten Sektor zu tun hatten. Auch die Einschätzung, dass es sich dabei um ein interessantes Berufsfeld handelt, wird mit zunehmender Kooperationserfahrung stärker. Dazu wurde in den Interviews betont, dass manche Zielgruppen durchaus interessant und ansprechbar für Kooperationen eingeschätzt werden (z.B. Personen in Altenheimen), dass es aber bislang an einem gezielten Zugang bzw. einer Vermittlungsstrategie für diese Institutionen mangelt. Anzudenken wäre dabei eine großflächige Aktion vergleichbar der Vermittlungslinie in Schulen, die der Österreichische Kultur Service (ÖKS) organisiert.

Diese empirischen Ergebnisse unterstreichen die Bereitschaft der KünstlerInnen zum Ausbau dieser Beschäftigungsmöglichkeiten. Gleichzeitig muss aber angemerkt werden, dass in vielen Interviews die Befürchtung angeklungen ist, mit einer Forcierung dieser Beschäftigungsmöglichkeiten würde ein weiterer Abbau künstlerischer Subventionen legitimiert.

Es ist nicht Zielsetzung dieser Studie, dieses Argument zu stützen; sehr wohl ist es aber das Bemühen der Autorinnen, die Sichtweisen der befragten KünstlerInnen zu den Kooperationsmöglichkeiten zu dokumentieren und Möglichkeiten und Potenziale sowie mögliche Handlungsoptionen aufzuzeigen.

8.2. Modelle von Kooperationen

Bei jenen KünstlerInnen, die bereits mit Einrichtungen im Dritten Sektor zusammenarbeiten, zeigen sich unterschiedliche Formen von Kooperationen. Auf Basis der Ergebnisse der Befragung von KünstlerInnen lassen sich idealtypisch zwei Modelle identifizieren, die als Pole zu verstehen sind, zwischen denen unterschiedliche Zwischenformen möglich sind.

Das erste Modell zeichnet sich durch einige Faktoren aus, die die Kooperation zwischen KünstlerInnen und Einrichtungen im Dritten Sektor fördern; es könnte daher als sogenanntes Best-practice-Modell bzw. Vorzeige-Beispiel bezeichnet werden. Das zweite Modell hingegen zeigt eine Realität dieser Kooperationen, die auf einen unmittelbaren Handlungsbedarf hinweist und die Wichtigkeit entsprechender Rahmenbedingungen aufzeigt.

Modell 1: Längerfristige Kooperationen mit stabilem Dienstverhältnis

In einigen Interviews wurden erfolgreiche Kooperationen zwischen KünstlerInnen und Einrichtungen im Dritten Sektor beschrieben. Die Merkmale dieser Kooperationen werden im Folgenden beschrieben: Zentrales Kriterium ist das Vorliegen eines Anstellungsverhältnisses der KünstlerInnen in der Kooperationseinrichtung. Meist handelt es sich um Organisationen, die mit spezifischen Zielgruppen arbeiten. Diese Kooperationen zeichnen sich durch folgende positive Faktoren aus:

Zusammenarbeit in interdisziplinären Teams

Als wichtiges Kriterium für eine erfolgreiche Tätigkeit von KünstlerInnen in sozialen Einrichtungen wurde die enge Zusammenarbeit mit anderen Berufsgruppen, vor allem SozialarbeiterInnen, PsychologInnen oder TherapeutInnen genannt. In solchen Teams ist es möglich, die spezifischen Kompetenzen zu nutzen und gemeinsam zu neuen Lösungsmöglichkeiten zu kommen. KünstlerInnen haben es als sehr entlastend beschrieben, dass die Verantwortung für soziale Prozesse in diesem Fall klar bei den dafür zuständigen und kompetenten Personen liegt und den KünstlerInnen diese Überforderung erspart bleibt.

Kompetenzerwerb

Durch die Zusammenarbeit mit anders Qualifizierten bzw. mit anderen Berufsgruppen haben KünstlerInnen die Möglichkeit, die für den Umgang mit der Zielgruppe notwendigen Kompetenzen zu erwerben (Learning-by-doing), aber auch gelegentlich Weiterbildungsveranstaltungen in diesem Tätigkeitsfeld zu besuchen.

Einarbeitungszeit und Kennenlernen der Zielgruppe

Als grundsätzlich sehr positiv wurde beschrieben, dass es dem Arbeitsverständnis im sozialarbeiterischen Tätigkeitsbereich entspricht, dass eine Einarbeitungszeit und ein Kennenlernen der Zielgruppe notwendig sind, ehe eine befriedigende Zusammenarbeit entstehen kann. Das wird von KünstlerInnen als krasser Gegensatz zur Arbeitsweise im Kunstbereich beschrieben, wo es zuweilen darum geht, zugesagte Finanzmittel rasch und kurzfristig zu verwenden, häufig auch ohne die nötigen Vorbereitungsschritte, die bessere Erfolge ermöglichen würden.

Längerfristige Planungsperspektive und damit Sicherung der Nachhaltigkeit der Tätigkeit

Anstellungsverhältnisse ermöglichen ein vorausschauendes Planen. Dies gewährleistet einerseits eine Kontinuität gegenüber der Zielgruppe, andererseits verbessert es auch die Ergebnisse der Zusammenarbeit, indem kontinuierlich aus den Erfahrungen gelernt werden kann und eine Weiterentwicklung möglich ist. Durch diesen Know-how-Aufbau entsteht auch ein Mehrwert für die Organisation. Auch eine kontinuierliche Öffentlichkeitsarbeit ist damit möglich.

Selbstbild KünstlerIn

Als wichtiges Kriterium für den Erfolg solcher Kooperationen mit Organisationen im Sozialbereich wird die Orientierung des/r KünstlerIn an der Zielgruppe beschrieben: Dies

umfasst sowohl das „Abholen“ der ProjektteilnehmerInnen als auch die vorrangige Orientierung an deren Interessen und Bedürfnissen. An den KünstlerInnen liegt es dann, mit diesen Personen die vereinbarten Ziele unter Einsatz von spezifischen (künstlerischen) Methoden und Zugangsweisen zu erreichen. Dies verlangt eine Abkehr vom klassischen Selbstverständnis des Künstlers (sic!) als auratischem selbstbezogenen Genius, der ein Werk erstellt.

Distanz zum System und zur Zielgruppe

Angesprochen wurde in den Interviews auch die Gefahr, dass durch die Integration in die Organisation zuviel Nähe zum System entsteht, die negative Auswirkungen auf das Arbeiten bzw. die Interventionen hat und damit das spezifisch Künstlerische, nämlich die Distanz zum System, aufhebt. Betont wurde daher, dass es notwendig ist, eine ausreichende Distanz zum System, aber auch zur Zielgruppe zu wahren. Letzteres vor allem, um Burnouts zu verhindern. Dies wird auf verschiedene Arten bewerkstelligt: Entweder durch eine parallele künstlerische Tätigkeit, die stärker dem Kunstbetrieb verbunden ist (z.B. Arbeit am Theater, gesonderte Atelier- und Ausstellungstätigkeit) oder durch eine Befristung jener Anstellungsverhältnisse, um zu verhindern, dass die Nähe zur Organisation zu groß wird.

Existenzielle Absicherung der KünstlerInnen

Nicht zuletzt ermöglicht eine Anstellung ein existenzsicherndes Einkommen und eine sozialrechtliche Absicherung unter Wahrung entsprechender Ansprüche (Arbeitslosengeld und Qualifizierungsmaßnahmen im Fall von Arbeitslosigkeit, Pensionsansprüche etc.). In der Praxis sind die Anstellungen zuweilen jedoch für einen Projektzeitraum befristet oder auf Teilzeitbasis organisiert. Sie bieten somit zwar sozialrechtliche Absicherungen, aber keine beruflichen Dauerperspektiven.

Projektfinanzierung

Die Finanzierung dieser Kooperationen von KünstlerInnen in Form von Anstellungsverhältnissen wird zumeist von der kooperierenden Organisation geleistet. In vereinzelt Fällen wurden für diese Projekte auch zusätzliche öffentliche Fördermittel lukriert, die Anstellung also von der öffentlichen Hand finanziert. Diese Mittel sind oft erst aufgrund der konkreten Kooperation möglich – wie z.B. Förderung von Projekten im Dritten Sektor durch die Kunstförderung oder umgekehrt.

Dieses beschriebene Modell 1 kann als eine Möglichkeit gesehen werden, wie Kooperationen zwischen KünstlerInnen und Einrichtungen im Dritten Sektor funktionieren. Die Kooperation ist in Form eines klassischen Anstellungsverhältnisses organisiert, das für beide Seiten Vorteile bringt. Die Anbindung an den Kunstbetrieb bleibt zumeist dadurch erhalten, dass entweder Teile der Arbeit im Dritten Sektor im Kunstbetrieb präsentiert werden (z.B. in Form von Ausstellungen, Aufführungen, Dokumentationen etc.) oder durch eine andere künstlerische Paralleltätigkeit der KünstlerInnen.

Hinsichtlich der Potenzialrealisierung liegt damit ein Vorzeigebispiel vor. Kritische Punkte beim Ausbau dieser Kooperationsform dürften die Bereitschaft der Organisationen zu Anstellungsverhältnissen für KünstlerInnen (siehe quantitative Befragungsergebnisse) und die Frage der Finanzierung dieser Anstellungen sein. Diesbezüglich sind kurz- und

mittelfristige Maßnahmen vorzusehen, wie sie in Kap. 8.2 angedacht sind. Von Seiten der KünstlerInnen ist der Befürchtung vorzubeugen, vom System vereinnahmt zu werden und damit einen Teil des spezifisch künstlerischen Zugangs zu verlieren.

Modell 2: Kurzfristige projektartige Intervention

Kooperationen dieser Art liegen bei der Mehrzahl der Interview-PartnerInnen vor, sie stellen gegenwärtig wohl die „übliche“ Kooperationsform dar. Sie zeichnen sich durch projektmäßige Entstehung und Durchführung aus, meist sind die KünstlerInnen als freie DienstnehmerInnen oder WerkvertragnehmerInnen tätig. Damit weisen diese Kooperationen von KünstlerInnen im Dritten Sektor durchaus Ähnlichkeiten mit anderen Formen projektmäßig organisierter Arbeit, wie etwa in der Wissenschaft, auf.

Die Rahmenbedingungen und die Ansprüche der KooperationspartnerInnen gestalten sich sehr heterogen, dementsprechend schwierig ist die Verallgemeinerung der Charakteristika. Kooperationen dieser Art arbeiten sowohl mit Zielgruppen im Sinne des 1. Modells als auch mit den Strukturen bzw. MitarbeiterInnen der Organisationen; häufig sind es Interventionen im öffentlichen Raum, teilweise auch selbstbeauftragte. Verallgemeinerbar sind folgende Charakteristika:

Kurzfristigkeit und punktuelleres Handeln

Diese Kooperationen dauern nur einen begrenzten, oft relativ kurzen Zeitraum. Die KünstlerInnen sind zumeist „Neue Selbstständige“, die auf Projektbasis leben und arbeiten. Interventionen stellen sehr intensive Arbeitsphasen dar, die Paralleltätigkeiten nur schwer möglich machen.

Finanzierung

Im Vorfeld (und oft auch in der Nachbereitung bzw. Dokumentation) entstehen beträchtliche Kosten, die kaum in die Projektfinanzierung eingerechnet werden können. Ebenso wenig sind dabei Akquisitionskosten für künftige Projekte eingerechnet, Aus- und Weiterbildungen sowie das jeweilige professionelle Qualifikationsniveau, wodurch es zu Phasen kommen kann, die durch keine Einkommenspolster abgedeckt sind. Die anteilige Einbeziehung dieser Kosten in die Gesamtkostenkalkulation wird bislang - ebenso wie die Aufrechterhaltung der Infrastruktur - nicht praktiziert.

Effizienz der Interventionen

KünstlerInnen werden von Organisationen engagiert mit der Erwartungshaltung, dass mit anderen Methoden und Herangehensweisen (Systemdistanz, kreative Methoden, stärkere Partizipation der Zielgruppe, etc.) bessere und effizientere Lösungen erzielt werden, und das meist in kurzer Projektzeit. Diese „Qualität“ der Ergebnisse wird allerdings nicht ausreichend entlohnt (siehe oben), selbst wenn es sich dabei um renommierte KünstlerInnen handelt, die zusätzlich zu ihrer Arbeit auch eine entsprechende Öffentlichkeitswirksamkeit mitbringen. Die Forderung eines ExpertInnen-Gehalts für KünstlerInnen ist hier anzuführen, vergleichbar dem anderer selbstständig tätiger Personengruppen (TherapeutInnen, OrganisationsentwicklerInnen etc.).

Fehlende Professionalisierungswahrnehmung

Damit die Bereitschaft zur Entrichtung eines solchen ExpertInnengehalts bei den KooperationspartnerInnen bzw. AuftraggeberInnen erzeugt werden kann, sind Schritte zur Professionalisierung des Tätigkeitsbereichs zu setzen. Dabei geht es wesentlich um die Sichtbar-Machung des spezifisch Künstlerischen und um die Betonung der Wertigkeit dieser Tätigkeit in einer Öffentlichkeit abseits des Kunstkontextes.

8.3. Handlungsoptionen – Wie kann das Beschäftigungspotenzial realisiert werden?

Konkrete Handlungsoptionen, die sich an den Bedürfnissen der befragten KünstlerInnen orientieren, sind bereits in Kapitel 6 dargestellt worden.

Als zentrales Bedürfnis wurde der Erfahrungsaustausch mit kooperationserfahrenen KünstlerInnen genannt.

Der zweite wichtige Schwerpunkt betrifft den Aufbau von Kontakten zu Einrichtungen im Dritten Sektor und die Möglichkeit Projekterfahrungen zu machen. Daher werden Förderprogramme für die Umsetzung von eigenen oder mit den Einrichtungen entwickelten Projektideen stark nachgefragt. Dies ist umso verständlicher, als in den Interviews immer wieder betont wurde, dass der Aufbau von Kontakten und die Erarbeitung von Referenzprojekten einen zentralen Stellenwert für den erfolgreichen Kooperationsaufbau einnehmen.

Die Unterstützungswünsche betreffen weiters die Bereitstellung von Informationen und Daten, Beispiele und Beratung über Finanzierungsmöglichkeiten sowie (sozial-) rechtliche Belange. Im Zugang zum Dritten Sektor und bei der konkreten Arbeit dort werden Supervisions- und Coaching-Angebote nachgefragt.

Auf einer allgemeinen Ebene wird eine stärkere Öffentlichkeitsarbeit bzw. Lobbying angeregt, die eine Unterstützung in der konkreten Kooperationsanbahnung darstellen.

Wie auch aus den empirischen Daten ersichtlich und in Kapitel 6 bereits ausgeführt ist, könnte die Errichtung einer Koordinationsstelle ein erster Interventionsschritt sein. Eine solche Stelle würde als Anlaufstelle für dieses Thema fungieren und sukzessive Angebote für die beschriebenen Bedürfnisse entwickeln und bereitstellen.

Ein weiteres Interventionsfeld stellt, wie ebenfalls in Kapitel 6 bereits beschrieben, das Ausbildungssystem dar, im Besonderen die Kunstuniversitäten. Ihnen kommt eine wesentliche Funktion hinsichtlich der Vermittlung eines zeitgemäßen KünstlerInnenbildes und Kunstverständnisses zu. Denn die künstlerische Arbeit im Dritten Sektor verlangt ein anderes Selbstverständnis als das traditionelle Bild des Genies, welches – wie in den Interviews zum Teil heftig kritisiert – an den Kunstuniversitäten (mit wenigen personenbezogenen Ausnahmen) nach wie vor vermittelt wird. Gezielte Förderprogramme bzw. Praktika im Rahmen der universitären Ausbildung sowie spezifische Curricula erscheinen als vielversprechender Weg, um hier an internationale Entwicklungen anzuschließen.

Neben der Primärausbildung braucht es auch laufende kostengünstige Weiterbildungsangebote, die spezifische Kompetenzen für die Arbeit im Dritten Sektor vermitteln, wie sie in der formalisierten künstlerischen Ausbildung nicht berücksichtigt werden. Diese Angebote sollten gegenüber künstlerischen Ausbildungswegen durchlässig sein, also an den vorliegenden Kompetenzen anknüpfen.

Wie bereits erwähnt, scheint es notwendig, eine Professionalität dieser künstlerischen Dienstleistungen stärker zu vermitteln. Das verlangt auch eine gezielte Sensibilisierung verschiedener Öffentlichkeiten, um die Wertigkeit dieser Arbeit nachvollziehbar zu machen. Dabei geht es vor allem um eine verstärkte Sichtbarmachung künstlerischer Ansätze, damit der Boden aufbereitet wird für ein professionelles Agieren von KünstlerInnen. Diese Bewusstseinsbildung richtet sich sowohl an die Institutionen des Kunstbetriebes (wie z.B. Ausbildungsinstitutionen) als auch an Organisationen im Dritten Sektor: Beide Felder müssen nachhaltig hinsichtlich der Wertigkeit dieser Tätigkeiten sensibilisiert werden.

Insgesamt sind die Interventionsmöglichkeiten auf einer zeitlichen Achse festzumachen: In einem ersten Schritt ist eine stärkere Sensibilisierung der relevanten Öffentlichkeiten (KünstlerInnen, Organisationen, Unternehmen, MultiplikatorInnen etc.) notwendig, damit klar wird, welche Art von Dienstleistungen KünstlerInnen im Dritten Sektor erbringen und was damit erreicht wird. Der entsprechende Nutzen muss vermittelt und die Wertigkeit der Dienstleistung aufgezeigt werden.

Die Steigerung der Wahrnehmung als professionelle Dienstleistung muss damit ein weiteres Ziel darstellen. Nur dadurch kann die Tätigkeit aufgewertet und damit längerfristig eine entsprechende Entlohnung eingefordert werden (ExpertInnen-Gehalt!).

Die Bereitstellung entsprechender Finanzierungsmodelle stellt eine permanente Herausforderung dar, ist letztlich aber als mittelfristiges Ziel zu begreifen. Diesem Schritt muss ein Kennenlernen der Kooperationen und die Vermittlung des Nutzens dieser Dienstleistungen für die Organisationen im Dritten Sektor vorausgehen.

Längerfristig sind für die Finanzierung entsprechende Modelle zu entwickeln, wobei auch der erste Sektor, also Unternehmen in der Privatwirtschaft, nicht aus der Pflicht genommen werden sollen. Formen von Sponsoring im Zuge der Öffentlichkeitsarbeit großer Unternehmen etc. sind dabei anzudenken.

9 Bibliographie

- Almhofer, Edith, Lang, Gabriele, Schmied, Gabriele, Tucek, Gabriela (2000): Die Hälfte des Himmels. Chancen und Bedürfnisse kunstschaftender Frauen in Österreich, Wien
- Betz, Fritz; Riegler, Johanna (2003): Bilder der Arbeit im Spätkapitalismus. Zum strategischen Machtverhältnis von Arbeit, Selbst und Technologien, Wien
- Dostal, Werner (2003): Innovative Vorläufer. Empirische Ergebnisse zur Struktur und Situation von Kulturberufen. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft; Institut für Bildung und Kultur (Hrsg.) (2003): Kultur. Kunst. Arbeit. Perspektiven eines neuen Transfers. Bonn. S. 137-148
- EUCLID (1999): Employability Skills for Arts Graduates, Pilot Study, Final Report
- Europäische Kommission EU-COM (1998): Kultur, Kulturwirtschaft und Beschäftigung, Brüssel
- Gießner, Ulrike (2001), Schnittstelle Kunst/Künstlerische und kunstpädagogische Berufsfelder, in: ÖKS Österreichischer Kultur-Service: Kunst und Bildung. Personale Kunstvermittlung in Bildungsprozessen, Wien
- Gottschall, Karin, Betzelt, Sigrid (2001): Alleindienstleister im Berufsfeld Kultur. ZeS-Arbeitspapier 18/2001, Zentrum für Sozialpolitik, Universität Bremen
- Hackett, Keith, Ramsden, Peter (2000): The Employment and Enterprise Characteristics of the Cultural Sector in Europe, Manchester
- Hollerweger, Eva, Nachbagauer Andreas (2003): Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor, Teil 2 Ausgangslage: Dritter Sektor in Österreich, Wien
- Institut für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft (IfK)/Institut für Bildung und Kultur (IBK) (2003): Kultur. Kunst. Arbeit – Perspektiven eines neuen Transfers, Essen
- Mairhuber, Ingrid (2002): Gender Pay Gap: Report on Austria, Wien
- Nieschlag, Robert; Dichtl, Erwin; Höschgen, Hans (2002): Marketing, 19. Ausg., Berlin
- Röbke, Thomas (2000): Kunst und Arbeit: Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit, Essen
- Schiffbänker, Helene, Mayerhofer Elisabeth (2003): Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor Teil 1 Ausgangslage: Kunst – Kultur – Beschäftigung, Wien
- Schmid, Günther (2000): Arbeitsplätze der Zukunft: Von standardisierten zu variablen Arbeitsverhältnissen, in: Kocka, Jürgen; Offe, Claus (Hrsg.): Geschichte und Zukunft der Arbeit, Frankfurt/Main, S. 269-292.
- Schulz, Wolfgang, Hametner, Kristina, Wroblewski, Angela (1997): Thema Kunst. Zur sozialen und ökonomischen Lage der bildenden Künstler und Künstlerinnen in Österreich, Wien.
- Sieben, Gerda (2003): Künstlerisches Handeln – ein Impuls für die neue Arbeitsrealität. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft; Institut für Bildung und Kultur (Hrsg.): Kultur. Kunst. Arbeit. Perspektiven eines neuen Transfers, Bonn, S. 220-240
- Simsa, Ruth, Enzlberger, Marianne, Horinek, Katja, Andreas Nachbagauer (2003): Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor Teil 4 Markt- und Bedarfsanalyse aus Sicht der Nonprofit-Organisationen, Wien
- Statistik Austria (2002): Bericht über die durchschnittlichen Einkommen der gesamten Bevölkerung, im Auftrag des Rechnungshofes, Wien
- www.wochenklausur.at/projekte/17p_lang_dt.htm (29. 08. 2003)

www.gabarage.at (29. 08. 2003)

www.transmissioninfo.nl/(29. 08. 2003)

ARTWORKS

Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor
www.equal-artworks.at

ISSN 1810-6307

InTeReg Research Report Nr. 31-2003 (ANHANG)

KÜNSTLERISCHE DIENSTLEISTUNGEN IM DRITTEN SEKTOR – TEIL 1

*AUSGANGSLAGE: KUNST – KULTUR – BESCHÄFTIGUNG
(ANHANG ZU TEIL 3 „KÜNSTLERISCHE DIENSTLEISTUNGEN IM DRITTEN SEKTOR“)*

Helene Schiffbänker, Elisabeth Mayerhofer



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



März 2003

JOANNEUM RESEARCH Forschungsgesellschaft mbH – Institut für Technologie- und Regionalpolitik (InTeReg)

Büro Wien:
Wiedner Hauptstraße 76
A-1040 Vienna, Austria
Tel.: +43-1-581 75 20
E-Mail: interreg@joanneum.at

Büro Graz:
Elisabethstraße 20
A-8010 Graz, Austria
Tel.: +43-316-876 1488
E-Mail: interreg@joanneum.at

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	3
1 WHAT ARE WE TALKING ABOUT?	4
1.1. ARTWORKS - Kultur und Beschäftigung	4
1.2. Definitionen und Abgrenzungen	5
1.2.1 Kultur.....	5
1.2.2 Kunst – unterschiedliche Strukturierungen	6
1.2.3 Zusammenfassende Strukturierung Kunst – Kultur	12
1.2.4 KünstlerIn: Selbst- und Fremddefinitionen	14
2 ARBEITSMARKTPOLITISCHE RELEVANZ	22
2.1. Qualität der künstlerischen Beschäftigung	24
2.1.1 Hohe Selbstständigenquote	25
2.1.2 Atypische und Mehrfach-Beschäftigung.....	27
2.1.3 Soziale Beziehungen	29
2.1.4 Formalisierung	29
2.1.5 Vorbildfunktion?	30
2.1.6 Einkommen	31
2.2. Quantität künstlerischer Beschäftigung	31
2.2.1 Bildende KünstlerInnen.....	35
2.2.2 Darstellende KünstlerInnen.....	36
2.2.3 KomponistInnen	37
2.2.4 Film, Video	39
3 INSTITUTIONELLER RAHMEN KÜNSTLERISCHER BESCHÄFTIGUNG .	40
3.1. Arbeitsmarktservice (AMS).....	40
3.2. Gewerkschaft Kunst, Medien, Sport, Freie Berufe	40
3.3. Weitere Interessenvertretungen	41
3.4. KünstlerInnen-Sozialversicherung.....	43
4 AUS- UND WEITERBILDUNG	45
4.1. Hohes Ausbildungsniveau	45
4.2. Kunstausbildung im Wandel.....	48
4.3. Kunst im sozialen Raum: Ausbildungsangebote	50
5 ZUSAMMENFASSENDEN INTERPRETATION	53
6 BIBLIOGRAPHIE	55

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1	Definitionskriterien KünstlerInnen.....	15
Tabelle 2	Selbstständige gesamt und KünstlerInnen im Vergleich (Deutschland)....	25
Tabelle 3	AlleindienstleisterIn	26
Tabelle 4	Mehrfachtätigkeiten von Künstlerinnen	28
Tabelle 5	Erwerbstätige im Kulturbereich (Mikrozensus 2001).....	33
Tabelle 6	Entwicklung des Frauenanteils bei unselbstständig Beschäftigten in Kulturberufen.....	34
Tabelle 7	Entwicklung des Frauenanteils bei Selbstständigen in Kulturberufen.....	34
Tabelle 8	Nettogesamteinkommen bildender KünstlerInnen nach Geschlecht.....	35
Tabelle 9	Personal an den Bundestheatern, Wiener Privattheatern, Vereinigten Bühnen Wien und den österreichischen Länderbühnen und Stadttheatern 1999/2000	36
Tabelle 10	Berufsfelder von KomponistInnen 1984	37

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1	Definitionsbild Kunst/Kultur	13
Abbildung 2	Verteilung der bildenden KünstlerInnen nach Art der Tätigkeit.....	35
Abbildung 3	Durchschnittliches Monatseinkommen von KomponistInnen.....	38
Abbildung 4	AbsolventInnen der Kunstuniversitäten 1980-2000	46

Einleitung

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

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

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

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

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

1 What are we talking about?

1.1. ARTWORKS - Kultur und Beschäftigung

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

Der vorliegende Status-quo-Bericht wurde im Modul 2 von ARTWORKS erstellt, in dem Forschungs- bzw. Grundlagenarbeiten durchgeführt werden³. Die Ergebnisse der Status-quo-Analyse zum Themenbereich *Kultur & Beschäftigung* sind im vorliegenden Bericht zusammengefasst. Diese bilden die Ausgangslage für den spezifischen Fokus von ARTWORKS, der auf die Beschäftigungsmöglichkeiten von KünstlerInnen im Dritten Sektor gerichtet ist.

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

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

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

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

umfassende Analyse der Wechselwirkungen von Kunst und Arbeit unter den sich verändernden Rahmenbedingungen der Erwerbsarbeit im Allgemeinen.⁴

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

1.2. Definitionen und Abgrenzungen

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

1.2.1 Kultur

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

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

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

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

1.2.2 Kunst – unterschiedliche Strukturierungen

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

Sparten

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

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

- BildKunst (Malerei, Bildhauerei)
- Darstellende Kunst (Tanz, Schauspiel)
- Musik
- Literatur
- Film/Video
- Neue Medien

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

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

⁶ Artes liberales und Artes mechanicae.

Institutionen im Kunstbetrieb selbst z.B. Museen, Theater- und Opernhäuser etc.) konnte das Prinzip der Trennung in verschiedene Sparten seine Wirkungskraft behalten.

Zielgruppen/RezipientInnen: Hochkultur – Massenkultur – Soziokultur

Ein anderes Ordnungsprinzip, das Jeff Bernard⁷ entwickelt hat, unterscheidet nach Zielgruppe der künstlerischen Produktion bzw. der Verortung des/der KünstlerIn und ist RezipientInnen-orientiert: Das Segment „Sozio-Kultur“ legt ein gesellschaftliches bzw. politisches Engagement nahe, Hochkultur bezeichnet das Feld (staatlicher) Repräsentationskultur und impliziert einen traditionellen Kunstbegriff. Massenkultur umschreibt das Feld massenmedial vermittelter Unterhaltungskultur.

Hochkultur	Repräsentationskultur - symbolische Rentabilität
Massenkultur	Medien, Unterhaltungssektor - ökonomische Rentabilität
Sozio-Kultur	Besondere Relevanz für Dritten Sektor - soziale Rentabilität

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

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

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

Es gilt mittlerweile als soziologische Selbstverständlichkeit davon auszugehen, dass „Kunst“ ein Ergebnis gesellschaftlicher Auseinandersetzungen bzw. gesellschaftlicher Verhandlungen ist. D.h. alles und jedes kann als Kunst, als künstlerisch wertvoll angesehen

⁷ Bernard, Jeff et al. (1992): Zur Diskussion: Kulturpolitik für die neunziger Jahre, Wien

⁸ Rakuschan, F.E. (2003): Kunst und Ekel, www.ejpcp.net : kunst 2.0. 14.03.2003

werden, wenn sich nur eine Gruppierung findet, die imstande, also mit entsprechender Definitionsmacht ausgestattet ist, diese Werthaltung gesellschaftlich durchzusetzen, zu einer (gesellschaftlich) legitimen Werthaltung zu machen.⁹ Diese Herausbildung von Kriterien, was nun dem Kunstfeld zugeordnet werden kann und was nicht, findet zunächst innerhalb des Kunstfeldes selber statt; die kunstintrinsische Bewertung als Kunst oder Nicht-Kunst ist die zentrale Ebene; Bewertungen, Klassifizierungen etc. von „außen“ sind sekundär.

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

Angewandte Kunst

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

- Architektur
- Grafik
- Design
- Mode

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

Durch einen breit gewählten Definitionsrahmen entstehen die im internationalen Umfeld so beeindruckenden Beschäftigungsdaten wie in der oft zitierten Studie der Europäischen Kommission zur „Kultur, Kulturwirtschaft und Beschäftigung“ von 1998.¹¹

Nicht minder einflussreich war das britische „Creative Industries Mapping Document“¹², ebenfalls 1998 erstmals publiziert. Der gemeinsame Nenner jener Bereiche ist, dass die Produkte (ob materiell oder virtuell) durch urheberrechtliche bzw. Copyright-Richtlinien

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

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

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

¹² http://www.culture.gov.uk/global/publications/archive_1998/Creative_Industries_Mapping_Document_1998.htm?properties=archive%5F1998%2C%2Fglobal%2Fpublications%2Farchive%5F1998%2F%2C&month=, 27.05.2003.

geschützt sind (vgl. Mayerhofer¹³ und Towse¹⁴). Die britische Definition umfasst folgende Bereiche:

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

Hintergrund jener Neufassung künstlerisch-intellektueller Produkte und Leistungen war einerseits die politische Aufarbeitung des Thatcher-Erbes durch die britische Sozialdemokratie,¹⁵ und andererseits eine intensivere Auseinandersetzung der Wissenschaft mit Phänomenen der Populärkultur¹⁶ im theoretischen Rahmen der jungen Cultural Studies.

Die diskursive Verschiebung zur Kreativwirtschaft

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

- Mediatisierung meint die neuen Produktions- und Distributionstechniken, die die künstlerischen Arbeitsanforderungen, den Arbeitsprozess sowie das Produkt grundlegend verändern.

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

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

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

¹⁶ McRobbie, Angela (2001): Clubs to Companies. Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds. http://www.nelp.de/beitraege/02_farbeit/mcrobbe_e.htm, 21.06. 2002

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

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

- Kommerzialisierung bedeutet die Unterordnung künstlerischen Produzierens unter ökonomische Rationalitätsprinzipien als Folge eines anonymen Kunstmarktes mit vielschichtigen Vermittlungsinstanzen.¹⁹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Um eine Verständigung über die Entwicklung des Beschäftigungspotenzials zu ermöglichen, musste allerdings der klassische, enger definierte Sektor der Kunst und Kultur

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

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

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

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

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

verlassen und das Augenmerk stattdessen auf neue Synergieeffekte zwischen der alten und der neuen Kultur gerichtet werden.²⁷

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

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

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

Als weiterer möglicher Indikator für die Schätzung des Beschäftigungspotenzials können Unternehmensgründungen herangezogen werden. Maria Kräuter²⁹ ist der Frage nachgegangen, ob und in welchem Ausmaß Unternehmensgründungen im Kulturbereich Besonderheiten im Vergleich zu Gründungen in anderen Sektoren aufweisen. Diese Studie ist eine der ersten Arbeiten im deutschen Sprachraum, die Unternehmensgründungen aus der Perspektive der Soziologie und der Ökonomie für die Zielgruppe KünstlerInnen analysiert.

1.2.3 Zusammenfassende Strukturierung Kunst – Kultur

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

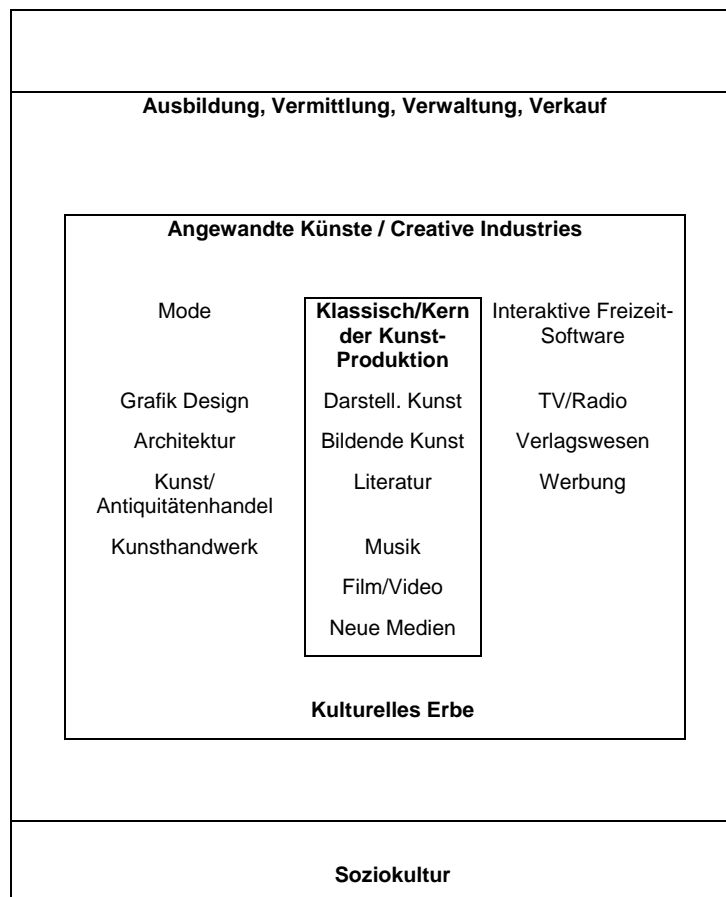
²⁷ ebenda, S.23

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

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

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

Abbildung 1 Definitionsbild Kunst/Kultur



Quelle: Towse (2001) nach Creigh-Tytle 1998

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

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

Auch wenn „künstlerische Dienstleistungen“ nicht kontextfrei definiert aufgelistet werden können, so können die Tendenzen auf dem Kulturarbeitsmarkt³⁰ als Orientierung dafür gelten, welch hohes Arbeitsplatzpotenzial in diesem Bereich liegt. Im Rahmen dieses Projekts wird künstlerische Produktion als *Dienstleistung* aufgefasst, womit betont wird, dass es sich um marktfähige, also nachgefragte und bezahlte Arbeit handelt (vgl. z.B. auch *haushaltsnahe Dienstleistungen, wirtschaftsnahe Dienstleistungen*).

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

1.2.4 KünstlerIn: Selbst- und Fremddefinitionen

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

Die Transformation des Selbstverständnisses spiegelt sich in einem Wandel der Begrifflichkeiten wider: Ende der 1990er Jahre wurde das Konzept des „cultural workers“ diskutiert, der auf den Begriff des/der „KulturarbeiterIn“ der 1970er referiert.³³ Im Gegensatz zum politisch emanzipatorischen Anspruch beschreibt der „cultural worker“ idealtypisch den neuen Typus des/der ArbeitnehmerIn einer postfordistischen Arbeitsgesellschaft³⁴. Der Begriff erlebte einen kurzen Höhenflug in der einschlägigen Literatur um Kultur und Arbeit,³⁵ wobei die nähere Bestimmung nie weiter entwickelt wurde als die viel zitierte Beschreibung von Angerer:

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

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

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

³³ vgl. MKW (2001), S.18

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

³⁵ vgl. Österreichische Kulturdokumentation (1999)

Ein cultural worker ist „eine durchschnittlich 25-30jährige Person, multiskilled, flexibel, psychisch stark im Nehmen, unabhängig, alleinstehend, ortsungebunden, die zugreift, wo es im Bereich der Kunst, der Musik, der Medien etwas gibt“.³⁶

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

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

Im Spannungsfeld dieser Veränderungen ist es für ein Projekt wie ARTWORKS notwendig, Operationalisierungen für einen Begriff zu finden, dessen Bedeutung sich im Umbruch befindet. Als tauglicher Ansatz hierfür scheint eine Kombination der Standard-Definition der Kunstökonomie von Pommerehne/Frey³⁹ und des kunstsoziologischen Ansatzes von Baier geeignet:

Tabelle 1 Definitionskriterien KünstlerInnen

...nach Baier (1995)	...nach Pommerehne/Frey 1989
<ul style="list-style-type: none"> - Einkommen - Kontinuität der künstlerischen Arbeit - Künstlerische Ausbildung - Mitgliedschaft in einer spezifischen Interessenvertretung - Ausstellung oder Aufführung (i.e. Distribution durch andere AkteurInnen des Kulturbetriebs) - Selbstdefinition 	<ul style="list-style-type: none"> - Einkommen, das aus künstlerischer Tätigkeit stammt - Zeit, die für künstlerische Tätigkeit aufgewendet wird - Professionelle Ausbildung als KünstlerIn - Mitgliedschaft in einer KünstlerInnenvereinigung - Reputation als KünstlerIn in einem breiteren Publikum - Anerkennung von anderen KünstlerInnen - Qualität der künstlerischen Tätigkeit (muss definiert sein) - Subjektive Selbstdefinition als KünstlerIn

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

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

³⁸ Baier (1995)

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

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

Veränderungen im Selbst- und Fremdbild von KünstlerInnen

Die traditionellen Strukturierungsmerkmale von KünstlerInnen lösen sich unter den Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen (s.o.) auf. Dies wird durch eine „polytechnische“ Arbeitsweise verstärkt, die verschiedene Medien integriert:⁴⁰ 73% der von Baier befragten AbsolventInnen der Universität für angewandte Kunst Wien geben an, mit mehr als einem Medium zu arbeiten. Allerdings werden jene Zuordnungen wieder nötig, wenn KünstlerInnen auf einem Markt – sei es der Kunst- oder ein anderer Arbeitsmarkt – als „KünstlerInnen“ gefragt sind. In diesem Fall wird meist wiederum auf traditionelle Zuordnungen zurückgegriffen, da sonst keine soziale Differenzierung und Einordnungsmöglichkeit gegeben ist. Fohrbeck/Wiesand⁴¹ waren unter den frühen WissenschaftlerInnen, die derartige Entgrenzungen des beruflichen Selbstverständnisses von KünstlerInnen thematisierten. Allerdings ist hier zwischen verschiedenen Ebenen zu unterscheiden: KünstlerInnen wollen oft als solche erkannt werden, da dies für ihren (Kunst)Markterfolg ausschlaggebend ist (Stichwort: Anerkennung durch den Kunstbetrieb). Allerdings wird dieser Habitus oft bewusst als Strategie eingesetzt bzw. ist Mittel eines pragmatischen Zugangs, inhaltlich jedoch weitgehend überholt.⁴²

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

An dieser Stelle sei auf die Initiative „Soho in Ottakring“ verwiesen⁴⁵, ein seit 1997 bestehendes, einmal im Jahr stattfindendes Kunstfestival in Wien, das seit seiner Gründung

⁴⁰ vgl. Baier (1995), S.42

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

⁴² vgl. Baier (1995), S.45f

⁴³ ebenda, S.47

⁴⁴ ebenda, S.54

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

einen Schwerpunkt auf Formen partizipativer Kunst legt. Die Finanzierung ist eine Mischfinanzierung aus öffentlichen Geldern, Geld- und Sachsponsoring sowie der Kooperation mit verschiedenen privaten und (halb-)öffentlichen Einrichtungen. Obwohl nach wie vor ein Low-Budget-Unternehmen, ist es doch möglich, dass an diesem Festival jährlich ca. 200 KünstlerInnen verschiedenster Nationalitäten und inhaltlicher Orientierung mitwirken.

Kunst im sozialen Raum: Eine künstlerische Dienstleistung?

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

Allerdings kann sich diese ökonomische Perspektive als fatal für ein Feld erweisen, dessen „Markt“ nicht nur von Marktmechanismen abhängig ist, sondern auch von einer intrinsischen Bewertung – hier sei beispielsweise auf die Relevanz von Kunstkritik verwiesen. Daneben haben Baumol/Bowen bereits in den 1960er Jahren darauf hingewiesen, dass die darstellende Kunst Eigenschaften aufweist, die sie von anderen unterscheidet wie z.B. den Umstand, dass Produktivitätssteigerungen (weniger Arbeit für gleichbleibenden Output bzw. bei gleichbleibender Arbeit mehr Output) nicht wie in anderen Feldern möglich sind.⁴⁶ Nachdem es sich bei künstlerischer Dienstleistung ebenfalls um „live performing arts“ handelt, ist der Schluss naheliegend, dass auch hier die sogenannte Kostenkrankheit einsetzt. Daraus folgt aus ökonomischer Perspektive, dass der oben angesprochene Markt und der zu erschließende Arbeitsmarkt in Zukunft relativ zu den übrigen Sektoren immer teurere Dienstleistungen anbieten wird.

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Begriff der künstlerischen Intervention kann anhand der Arbeit der KünstlerInnengruppe „WochenKlausur“ veranschaulicht werden: Im Jahr 1993 unternahm die WochenKlausur die „Intervention zur medizinischen Versorgung der Obdachlosen“. Die Intervention fand auf Einladung der Wiener Secession statt, in der Projektbeschreibung findet sich folgende Argumentation:

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

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

⁵⁰ http://www.wochenklausur.at/projekte/01p_lang_dt.htm, 06.03.2003

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

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

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

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

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

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

⁵¹ http://www.wochenklausur.at/projekte/01p_lang_dt.htm, 06.03.2003

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

⁵³ ebenda, o.S.

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

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

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

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

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

Beispielhaft für ein solches Vorgehen kann die Arbeit der oben bereits erwähnten Gruppe „WochenKlausur“⁵⁷ gesehen werden. In einer konzentrierten Arbeitsphase von sechs bis

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

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

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

⁵⁷ <http://www.wochenklausur.at/>; „Kunst und konkrete Intervention“, 14.11. 2002

acht Wochen werden soziale Interventionen zusammen mit VertreterInnen aller Zielgruppen gemacht. Diese Interventionen bestehen auf der strukturellen – „nachhaltigen“ – Lösung von konkreten Problemen wie z.B. die Einrichtung einer fahrenden Ambulanz für Obdachlose. An konkreten Kompetenzen werden bei der WochenKlausur „kreative Kompetenzen, [die] in der Kunst traditionell zur Lösung formaler Probleme eingesetzt“ werden, genannt. Allerdings ist es fixer Bestandteil des Arbeitskonzepts der WochenKlausur, dass diese Interventionen nur auf Einladung einer Kunstinstitution (Secession Wien, Shedhalle Zürich etc.) stattfindet, die das entsprechende „kulturelle Kapital und den infrastrukturellen Rahmen“ zur Verfügung stellt.

Im Kontext von ARTWORKS ist „Kunst im sozialen Raum“ von besonderem Interesse, da sie sich mit sozialen Strukturen befasst und den traditionellen Kunstkontext verlässt. Eine Vielzahl dieser Projekte wird in Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor realisiert. Wird Kunst im sozialen Raum nun als künstlerische Dienstleistung in einer pragmatischen Definition (s.o.) aufgefasst, so müssen die jeweiligen Spezifika dieser Kunstpraxis berücksichtigt werden, im Besonderen die Verortung im Kunstfeld, die andere Wertigkeiten und „Erfolgs“parameter mit sich bringt als im profitorientierten Dienstleistungssegment. Dem Umstand, dass das Projekt ARTWORKS versucht, zwei Bereiche mit jeweils unterschiedlichen Wertsystemen und Zielsetzungen einander anzunähern, muss im weiteren Verlauf des Projekts besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

2 Arbeitsmarktpolitische Relevanz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1. Qualität der künstlerischen Beschäftigung

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

- Normalarbeitsverhältnisse sind stark rückläufig,⁵⁹ ausgeprägte Prekarisierungstendenzen
- fragmentierte Erwerbsverläufe/ Patchwork-Karrieren: gleichzeitig oder abwechselnd werden Projekt-, Teilzeitarbeit, geringfügige, befristete oder mehrfache Beschäftigungsverhältnisse ausgeübt
- hohe Selbstständigenraten/Entrepreneurs
- teilweise unzureichende und/oder ungewisse soziale Absicherung
- (zunehmend) sehr hohes Ausbildungsniveau: über 30% AkademikerInnen, laufende Weiterbildung v.a. on-the-job, außerhalb formalisierter, zertifizierter Ausbildungen
- hoher Beschäftigungsanteil von Frauen
- Bedeutung des sozialen Netzes für Aufträge bzw. Karriere-Sicherung.

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

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

Kulturberufe sind ein Wachstumssegment bei gleichzeitiger Veränderung der Arbeitsverhältnisse oder anders formuliert, das Wachstum dieses Bereichs findet vor allem durch jene atypisch Beschäftigten statt. Die Beschäftigungsentwicklung ist steigend, nicht aber in Form existenzsichernder Arbeitsplätze (=Prekarisierung). Röbbke⁶² spricht daher von einem Segment, in dem eine paradoxe Gleichzeitigkeit von Wachstum der Beschäftigtenzahlen bei gleichzeitiger Verarmung, i.e. sinkenden Einkommen, vorherrscht.

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

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

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

⁶² Röbbke (2000), S.217

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

2.1.1 Hohe Selbstständigenquote

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

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

Tabelle 2 Selbstständige gesamt und KünstlerInnen im Vergleich (Deutschland)

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

Quelle: Haak/Schmid 1999, S.16

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

⁶⁴ Gottschall/Betzelt (2001), S.5

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

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

Tabelle 3 AlleindienstleisterIn

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

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

AlleindienstleisterInnen, i.e. neue Selbstständige, unterscheiden sich von „alten“ Selbstständigen, also jenen Professionen, die auf eine lange Tradition organisierter Selbstständigkeit zurückblicken können, wie z.B. ÄrztInnen, NotarInnen oder RechtsanwältInnen, aufgrund des geringen Regulationsgrades ihres Berufsfeldes.⁶⁵ Trotz eines vergleichbaren Ausbildungsniveaus sind Einkommen und soziale Sicherheit geringer, woran auch künstlerische Anerkennung oft wenig ändern (hier sei beispielsweise auf die Situation von KomponistInnen verwiesen).⁶⁶

Ein typischer Mechanismus, um der sozialen Unsicherheit entgegenzuwirken, ist der Versuch, permanent im Arbeitsprozess zu stehen, was ein Verschwimmen zwischen Privatleben und Beruf zur Folge haben kann. Dieses Phänomen, das Voß/Pongratz⁶⁷ anhand des „Arbeitskraftunternehmers“ erläutern, beschreibt die Arbeits- und Lebensverhältnisse der Neuen Selbstständigen:

- Erweiterte Selbstkontrolle der Erwerbstätigen: Wenig bis keine Vorgaben durch ArbeitgeberIn, eigenverantwortliche Kontrolle und Steuerung der eigenen Arbeit.
- Ökonomisierung der eigenen Arbeitskraft/Selbstökonomisierung: Erhöhter Marktdruck und eine permanente Konkurrenz/Bewerbungssituation führen zu einer effizienteren Nutzung der eigenen Fähigkeiten, Arbeitskraft und -zeit. Parallel dazu: Permanentes Selbstmarketing.

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

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

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

- Verbetrieblichung der Lebensführung: Alltag und Biographie werden systematisch entlang den Erfordernissen der Arbeit ausgerichtet. Gesamte Lebensführung wird effizienzorientiert aufgebaut.⁶⁸

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

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

2.1.2 Atypische und Mehrfach-Beschäftigung

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

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

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

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

⁶⁸ ebenda

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

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

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

Tabelle 4 Mehrfach Tätigkeiten von Künstlerinnen

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

Quelle: Almhofer et al. 2000, S.39

Dabei wird deutlich, dass „Reinzuordnungen“ häufig nicht unternommen werden können. Künstlerische Tätigkeit ist vielfältig, was Sparteneinteilungen und andere Zuordnungen relativiert. Zunehmend bedeutend werden disziplin-übergreifende, mehrfachdisziplinäre oder interdisziplinäre Arbeiten. Auch in der Studie von Schulz⁷² haben fast alle befragten

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

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

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

bildenden KünstlerInnen (künstlerische) Mehrfach Tätigkeiten angegeben: So haben 5% angegeben, *nur* als BildhauerInnen tätig zu sein.

2.1.3 Soziale Beziehungen

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

Netzwerke sind aufgrund der Dereguliertheit und Heterogenität des Feldes von zunehmender Relevanz für die künstlerische Arbeit. KünstlerInnen müssen ihre individuelle Marktposition immer wieder von neuem in den relevanten Netzwerken schaffen. Die Steuerungsmedien hierbei sind Kommunikation, Vertrauen und 'Ruf'.⁷⁵ Diese Struktur der Aushandlung in Netzwerkstrukturen macht die Arbeitsmärkte für Kulturberufe einerseits offener und flexibler, andererseits aber auch risikoreicher als institutionell regulierte Märkte von Arbeit und Dienstleistungen⁷⁶.

2.1.4 Formalisierung

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

Der Grad an „Selbstorganisation“ steigt aber nicht nur hinsichtlich berufsbezogener Interessenvereinigungen, sondern auch in künstlerischer Hinsicht: Junge KünstlerInnen warten immer weniger darauf, von einer der Institutionen des Kunstmarktes ausgewählt zu werden, sondern werden selbst aktiv, indem sie eigene „Räume“ eröffnen: Diese reichen von

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

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

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

⁷⁶ Gottschall/Betzelt (2001), S.10

konkreten Präsentationsräumen bis hin zu selbst gesteuerten Diskursräumen, wo theoretische Positionen verhandelt werden können.⁷⁷

2.1.5 Vorbildfunktion?

Auch Haak/Schmid⁷⁸ stellen - basierend auf einer Analyse der Daten der deutschen KünstlerInnen-Sozialversicherung - die Frage, wie weit die Arbeitsmärkte für KünstlerInnen und PublizistInnen Modelle einer zukünftigen Arbeitswelt darstellen.

Sie beschreiben die Arbeitsmarktsituation dieser Berufsgruppen, die sich durch eine hohe Selbstständigen- und Teilzeirate, geringe Einkommenserwartungen, diskontinuierliche Erwerbskarrieren mit fehlender sozialrechtlicher und teilweise auch existenzieller Absicherung bei gleichzeitig hohem Qualifikationsniveau (= teure Investitionen) auszeichnet. Dass KünstlerInnen dennoch eine vergleichsweise geringe Fluktuation⁷⁹ aufweisen, wird mit dem „Winner-Takes-All-Prinzip“⁸⁰ erklärt: Demnach investieren KünstlerInnen viel an Ausbildung und Erfahrung und nehmen unsichere Einkommensverhältnisse am Anfang der Laufbahn in Kauf, weil die Aussicht auf „den großen Durchbruch“ besteht, der viel Reputation und damit einen hohen Marktwert mit entsprechendem Einkommen bringt. Laut Uta Meta Bauer schaffen es nur 2% der AbsolventInnen künstlerischer Universitäten, erfolgreiche Karrieren im Kunstfeld zu machen.⁸¹

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

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

⁷⁷ vgl. Baier (1995), S.136f

⁷⁸ Haak/Schmid (1998)

⁷⁹ vgl. KünstlerInnen-Sozialversicherung

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

⁸¹ in: Rübke (2000), S.228

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

2.1.6 Einkommen

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

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

2.2. Quantität künstlerischer Beschäftigung

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

1. Die Beschreibung der aktuellen Beschäftigtenzahl ist abhängig von der Definition bzw. Abgrenzung des kulturellen Sektors: Je breiter die Definition gewählt wird, desto mehr Beschäftigungsverhältnisse werden dazugezählt und desto höher ist das zukünftig zu erwartende Beschäftigungspotenzial. Dementsprechend höher ist dann auch der Anteil der Beschäftigten im Kulturbereich an den insgesamt Beschäftigten. So könnten Personen erfasst sein, die im Handel mit Musikinstrumenten tätig sind oder Personen im Kulturtourismus. Im internationalen Vergleich werden sehr unterschiedliche Abgrenzungen gewählt. Bezüglich der Definition von kultureller Beschäftigung besteht keine allgemein anerkannte Abgrenzung des Beschäftigungssegments Kunst und Kultur, weder national noch international. Entsprechend sind sowohl die Daten für die

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

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

Beschreibung der aktuellen Situation als auch jene bezüglich zukünftiger Beschäftigungsperspektiven sehr unterschiedlich. Die Breite der Definition ist also ein wesentlicher Faktor für die Quantifizierung des Beschäftigungspotenzials.

2. Die Verfügbarkeit repräsentativer Daten ist für das kulturelle Beschäftigungssegment nur begrenzt gegeben. Zwar sind aus unterschiedlichen Datenquellen Informationen über die Beschäftigungssituation verfügbar, es gibt jedoch keine einheitliche Datenbasis, aus der die Zahl der Beschäftigten im Kulturbereich abgeleitet werden könnte. Aussagekräftige Daten sind nur für spezielle Gruppen oder auf einem stark aggregierten Niveau vorhanden. Angaben im Mikrozensus sind nicht aussagekräftig, hingegen sind die meisten anderen Beschäftigungsauswertungen zu hoch aggregiert, um den Kunst-/Kulturarbeitsmarkt abschätzen zu können.
3. Bei weitem nicht alle Personen, die kulturelle Dienstleistungen erbringen, sind als solche statistisch erfasst: Dies ist der Fall, wenn sie ehrenamtlich tätig sind oder wenn sie einen anderen „Brotberuf“ zur Existenzsicherung haben (z.B. im Schulbereich). Eine repräsentative Angabe über die Anzahl von KünstlerInnen ist daher ebenso wenig möglich wie eine realistische Maßzahl über arbeitslose Personen in diesem Bereich: Wenn keine Beschäftigung als KünstlerIn besteht, kann eine Person lt. ALVG auch nicht als solche arbeitslos sein (weil kein Leistungsanspruch entsteht und damit keine Registrierung erfolgt). Eine zusätzliche Verzerrung entsteht dadurch, dass die Arbeit von KünstlerInnen nicht typischerweise in einem unselbstständigen Beschäftigungsverhältnis organisiert ist, was die Bezugsberechtigung für Arbeitslosengeld zusätzlich verringert.

Von volkswirtschaftlicher Bedeutung sind neben den unmittelbaren Beschäftigungszahlen im Kulturbereich auch die indirekten Beschäftigungswirkungen („Umwegrentabilität“): So sind die positiven externen Effekte künstlerischer Produktion auf Standortentscheidung von Unternehmen wegen kultureller Vielfalt zu berücksichtigen: Auch die Entwicklung eines innovativen Klimas als Grundlage der Wissensgesellschaft wird durch eine breite kulturelle Produktion begünstigt und kann einen wichtigen Wettbewerbsfaktor darstellen. Mit solchen positiven externen Effekten wird teilweise die Finanzierung künstlerischer Produktionen durch die öffentliche Hand erklärt. Während Haak/Schmid (für Deutschland) „eine stark positive Dynamik der Künstlerarbeitsmärkte“⁸⁴ sehen, schätzt Geldner⁸⁵ dies für Österreich weniger optimistisch ein.

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

Derzeit wird in zwei laufenden Studien versucht, die ökonomische und beschäftigungspolitische Bedeutung des Kultursektors in Österreich zu bestimmen: Für die Bundeshauptstadt werden in Zusammenarbeit von drei Instituten (Mediacult, Österreichische

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

⁸⁵ Geldner (2000)

Kulturdokumentation, WIFO-Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung) die Wiener Creative Industries auf ihr Markt-, Innovations- und Arbeitsplatzpotenzial hin untersucht (geplante Studienfertigstellung: November 2003). Eine ähnliche Untersuchung läuft auch für das gesamte Bundesgebiet. Unter dem Titel „Erster österreichischer Kreativwirtschaftsbericht“ wird versucht, die gesamte derzeitige österreichische Kreativwirtschaft sowie die geschätzten Entwicklungstendenzen statistisch darzustellen, sowie einzelne Teilbereiche näher zu beleuchten. Diese Studie wird in Kooperation von KMU FORSCHUNG AUSTRIA und dem Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (IKM) durchgeführt und ist ab Sommer 2003 auch im Internet abrufbar.⁸⁶

Beschäftigungsdaten sind je nach Art der künstlerischen Einrichtung unterschiedlich gut erfasst. Der Kulturbereich setzt sich einerseits aus Institutionen zusammen, in denen weitgehend „Normalarbeitsverhältnisse“ die Norm sind (z.B. Theater, Oper, Museen); diese durchwegs öffentlich finanzierten Institutionen sind von der Datenlage her relativ gut erfassbar⁸⁷, wengleich die Erhebung individuell durchgeführt werden muss, da nach wie vor keine zentrale Datenerfassung stattfindet bzw. die verfügbaren Daten zu grob aggregiert werden. Der andere große Teil des Kulturbereichs ist von atypischer Beschäftigung und Selbstständigkeit geprägt und quantitativ nur über heterogene Sekundärdaten, wie z.B. Interessenvertretungen, zu erfassen. Mehrfachzählungen sind dabei nicht auszuschließen, ebenso wenig können die Kriterien der Erfassung vereinheitlicht werden. Insgesamt zeigt sich ein sehr heterogenes Bild hinsichtlich der Reguliertheit einzelner Kulturbereiche: Während manche Sparten eine hohe Institutionalisierung aufweisen (z.B. darstellende Kunst), ist bspw. die bildende Kunst traditionell stark dereguliert.

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

Tabelle 5 Erwerbstätige im Kulturbereich (Mikrozensus 2001)

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

* Differenzen ergeben sich durch Rundungen

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

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

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

Tabelle 6 Entwicklung des Frauenanteils bei unselbstständig Beschäftigten in Kulturberufen

	1980	1985	1990	1998	2001
Bildende Künstlerinnen und verwandte Berufe	47%	65%	52%	71%	62%
Darstellende Künstlerinnen und Musikerinnen	29%	30%	39%	38%	29%
Schriftstellerinnen, Journalistinnen, Dolmetscherinnen	33%	32%	43%	43%	50%
insgesamt	35%	40%	44%	47%	47%

Tabelle 7 Entwicklung des Frauenanteils bei Selbstständigen in Kulturberufen

	1980	1985	1990	1998	2001
Bildende Künstlerinnen und verwandte Berufe	27%	26%	36%	33%	38%
Darstellende Künstlerinnen und Musikerinnen	18%	27%	23%	27%	41%
Schriftstellerinnen, Journalistinnen, Dolmetscherinnen	36%	58%	59%	29%	40%
insgesamt	27%	40%	35%	30%	40%

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

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

Aufgrund des Mangels an repräsentativen Daten kommt den Daten, die in Primärerhebungen gewonnen werden, eine größere Bedeutung zu. 1998 wurden für die Studie von Almhofer, Edith et al: „Die Hälfte des Himmels“ ca. 6.300 Fragebögen an Künstlerinnen aller Sparten übermittelt, das Adressmaterial stammte aus ca. 80 verschiedenen Quellen, von Ausbildungseinrichtungen über Interessenvertretungen bis hin zu Museen. Der Rücklauf betrug ca. 10%.⁸⁸ Die Befragten verteilten sich folgendermaßen nach Sparten: Bildende Kunst: 33%, Musik: 26%, Darstellende Kunst 17% und Literatur: 24%.

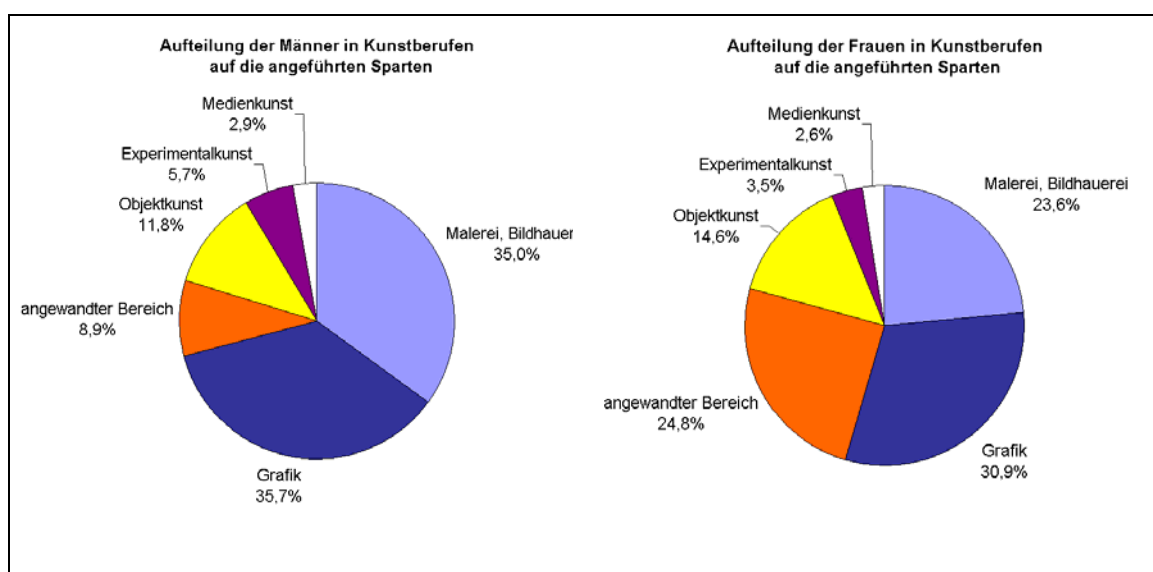
Im folgenden Abschnitt wird die sehr heterogene Beschäftigungssituation in den einzelnen Kunstsparten exemplarisch dargestellt, wobei im Sinne des Gender Mainstreaming explizit die unterschiedliche Situation von Frauen und Männern betrachtet wird (soweit dies aus den verfügbaren Daten möglich ist).

⁸⁸ Almhofer et al. (2000), S.34

2.2.1 Bildende KünstlerInnen

In einer umfangreichen Studie von Schulz⁸⁹ wird die Lebenssituation von bildenden KünstlerInnen beschrieben, wofür 1995 eine Fragebogen-Untersuchung bei ca. 7.000 bildenden KünstlerInnen durchgeführt wurde. Der hohe Rücklauf von über 30% ermöglichte eine gute Beschreibung einzelner Subgruppen, so betrug der Frauenanteil in diesem Sample 39% . Die folgende Abbildung zeigt die Verteilung nach Sparte und Geschlecht.

Abbildung 2 Verteilung der bildenden KünstlerInnen nach Art der Tätigkeit



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

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

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

Quelle: Schulz et al. 1997, 95

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

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

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

2.2.2 Darstellende KünstlerInnen

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

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

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

* Staatsoper, Volksoper, Burgtheater, Akademietheater

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

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

Quelle: Kulturstatistik 2000/2001

Während die Angestellten der Häuser über deren Jahresberichte relativ leicht zu erfassen sind, ist dies bei der freien Szene ungleich schwieriger. In diesem Fall sind vereinzelt Studien die einzigen Anhaltspunkte wie z.B. die durchgeführte Studie „Zur Lage der freien Theaterschaffenden in Österreich“. ⁹² In dieser Studie wird die Zahl der freien

⁹⁰ Schulz et al. 1997, S. 96f

⁹¹ vgl. Baier (1995), S.37

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

Theaterschaffenden österreichweit mit 630 bis 840 Personen geschätzt. Ende der 1980er Jahre zeigte diese Berufsgruppe ähnliche Merkmale wie andere künstlerische Berufsfelder: Hohes Ausbildungsniveau bei gleichzeitig auffallend niedrigem Einkommen, was beinahe jede 2. Person (43%) dazu veranlasst, einen Nebenberuf auszuüben.⁹³ Was die Ausbildung betrifft, so unterscheiden sich freie Theaterschaffende von z.B. bildenden KünstlerInnen: In der freien Theater- und Tanzszene werden seltener akademische Ausbildungswege eingeschlagen, sondern ein „Training-on-the-job“, vielfach auch im Ausland gewählt.⁹⁴

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

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

2.2.3 KomponistInnen

Die Beschäftigungssituation für KomponistInnen wird dargestellt, weil es sich dabei um einen sehr stark segregierten Beschäftigungsbereich handelt. Von allen steuerpflichtigen KomponistInnen waren 1984 nur 6% Frauen⁹⁷, insgesamt waren 1.300 Personen lt. AKM tantiemenbezugsberechtigt. Die KomponistInnen verteilten sich 1984 auf folgende Berufsfelder:

Tabelle 10 Berufsfelder von KomponistInnen 1984 (n=139)

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

Quelle: Landeskulturreferentenkonferenz (1984), S.42

⁹³ ebenda, S.75

⁹⁴ ebenda, S.66f

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

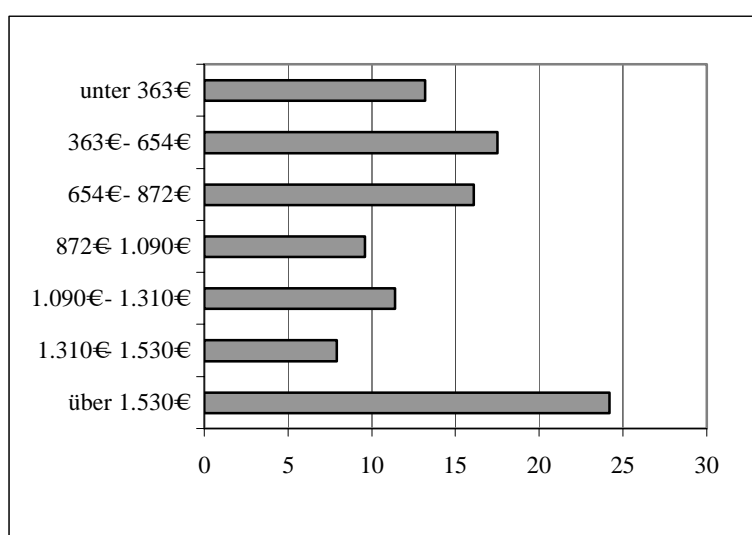
⁹⁶ Michenthaler, Georg (2003): Schauspieler – Beruf im Wandel der Zeit, IFES Studie i.A. der Gewerkschaft Kunst, Medien, Sport, Freie Berufe

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

Laut einer Umfrage unter 450 KomponistInnen setzen sich die Einkommen aus Tantiemen (AKM, AustroMechana), Kompositionsaufträge, Kompositionspreise, Stipendien und Verkauf/Verleih von Notenmaterial zusammen⁹⁸ und zeigt, dass 15% der Befragten ihr Haupteinkommen aus ihrer Tätigkeit als KomponistIn beziehen.⁹⁹

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

Abbildung 3 Durchschnittliches Monatseinkommen von KomponistInnen



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

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

⁹⁸ ebenda, S.46

⁹⁹ ebenda, S.49

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

¹⁰¹ ebenda, S.97

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

2.2.4 Film, Video

Die Situation von KünstlerInnen aus dem Film und Video-Bereich in Österreich wird ebenfalls in einer eigenen Studie dargestellt. Haberl/Schlemmer¹⁰³ beschreiben die soziale Situation der KünstlerInnen in diesem jungen Bereich, über die noch wenig Wissen vorliegt. In der Untersuchung wurden Film- und Videoschaffende, die vorwiegend die Videoförderung des BMWFK¹⁰⁴ in Anspruch nehmen, zu verschiedenen Aspekten ihrer Tätigkeit befragt. Die markantesten Problemfelder sind:

- Eine hauptberufliche Tätigkeit ist aufgrund unzureichender Einnahmequellen die Ausnahme.
- Aufgrund wenig traditioneller Arbeitsverträge ist die soziale Absicherung mangelhaft bis nicht vorhanden. Zusätzlich besteht bei vielen KünstlerInnen Unkenntnis bzw. Nichtbeachtung möglicher Absicherungsmechanismen speziell mit Zukunftsbezug (z.B. Pensionsversicherungen).
- Durch eine fehlende Definition der Berufsgruppe war es zum Befragungszeitpunkt nicht möglich, eine Anspruchsgrundlage für sozialstaatliche Absicherung zu schaffen.

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

¹⁰³ Haberl, Schlemmer (1995)

¹⁰⁴ früher: Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur

3 Institutioneller Rahmen künstlerischer Beschäftigung

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

3.1. Arbeitsmarktservice (AMS)

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

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

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

3.2. Gewerkschaft Kunst, Medien, Sport, Freie Berufe

Zentrale Aufgabe der Gewerkschaft ist die Beratung (bei Steuerfragen, Verträgen, etc.) und Vertretung ihrer Mitglieder (z.B. Verhandeln von Kollektivverträgen) sowie gewerkschaftliche Tätigkeiten im engeren Sinn (Unterstützung und Information von Betriebsräten, Weiterbildungsangebote). Arbeitsrechtliche Probleme bestehen gerade im darstellenden Bereich, denn ein Gesetz verpflichtet SchauspielerInnen, ihre Dienstleistungen nur in Form

eines Angestellten-Verhältnisses¹⁰⁵ zu erbringen. Dies ist aber gerade für kleine Theater nicht leistbar.

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

Die Gewerkschaft gliedert sich in folgende Sektionen:

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

3.3. Weitere Interessenvertretungen

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

IG Kultur

Im freien Bereich bildet die Interessengemeinschaft Kultur (IG Kultur) trotz ihres relativ geringen Alters (1990 gegründet) die größte Struktur. Sie definiert ihre Aufgaben folgendermaßen: „Die IG Kultur Österreich ist das Netzwerk und die Interessenvertretung der freien und autonomen Kulturarbeit in Österreich.“¹⁰⁶ Die IG Kultur ist ein Dachverband mit 310 Mitgliedern aus dem Feld der Kulturinitiativen. Ihre Tätigkeiten bestehen in politischem Lobbying „für notwendige gesetzliche Verbesserungen [...], die die strukturelle Absicherung der Kulturinitiativen und die soziale Absicherung von KulturarbeiterInnen“¹⁰⁷ verbessern

¹⁰⁵ siehe Bundesgesetz über den Bühnendienstvertrag (Schauspielergesetz)

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

¹⁰⁷ ebenda

sollen. Die politische Arbeit auf Bundes- und Länderebene wird z.B. durch Forderungskataloge, Beratungen und Empfehlungen geleistet. Den Mitgliedern werden neben Rechtsberatung und -vertretung Fortbildungs- und Informationsveranstaltungen angeboten, ebenso werden Seminare und Workshops für KulturpolitikerInnen angeboten. Workshops und Konferenzen mit der entsprechenden Dokumentation sind weitere Aktivitäten. Auch werden regelmäßig Publikationen zu aktuellen Fragen, z.B. rechtliche Neuerungen, etc. veröffentlicht. Viermal jährlich wird die Zeitschrift „kulturrisse“ veröffentlicht und neunmal jährlich erscheinen Mitgliederinformationen. Darüber hinaus wird Vernetzungsarbeit auf regionaler und internationaler Ebene geleistet.

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

IG Freie Theaterarbeit (IGFT)

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

IG Bildende Kunst

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

IG Autorinnen Autoren

Die IG Autorinnen Autoren wurde 1971 als Dachverband der Literaturschaffenden und Literaturverbände gegründet und umfasst heute ca. 3.000 Mitglieder und 70 Mitgliedsverbände. Auch sie bietet Beratung und politisches Lobbying an. Die IG Autorinnen Autoren gibt alle drei Jahre ein Handbuch „Literarisches Leben in Österreich“ heraus und

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

¹⁰⁹ http://www.igbildendekunst.at/s1_structure.htm, 14.03.2003

viermal jährlich erscheinende Mitgliedernachrichten. Die Mitgliedschaft ist kostenlos, Voraussetzung ist eine kontinuierliche schriftstellerische Tätigkeit (nachweisbar über Publikationen u.ä.).

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

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

3.4. KünstlerInnen-Sozialversicherung

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

KünstlerInnen-Sozialversicherung

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

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

KünstlerIn ist, wer in den Bereichen der bildenden Kunst, der darstellenden Kunst, der Musik, der Literatur oder in einer ihrer zeitgenössischen Ausformungen (insbesondere Fotografie, Filmkunst, Multimediakunst, literarische Übersetzung,

*Tonkunst) auf Grund einer künstlerischen Befähigung im Rahmen einer künstlerischen Tätigkeit Werke der Kunst schafft.*¹¹⁰

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

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

¹¹⁰ <http://www.sva.or.at/sva/home.nsf>, 26.03.03

4 Aus- und Weiterbildung

4.1. Hohes Ausbildungsniveau

Wie bereits erwähnt verfügen KünstlerInnen zunehmend über ein hohes formalisiertes Ausbildungsniveau (Universitätsabschluss¹¹¹). Wie die Zahlen des Mikrozensus 2001 belegen, weisen Beschäftigte im Kultur- und Mediensektor einen hohen Ausbildungsstand auf, höher als der übrige Bevölkerungsdurchschnitt. Während der Anteil an AkademikerInnen auf alle Erwerbspersonen hochgerechnet laut Mikrozensus 2001 7%¹¹² beträgt, erreicht er unter Erwerbspersonen in Kulturberufen 40%. Beachtenswert ist der Umstand, dass 48% aller AkademikerInnen in diesem Bereich weiblich sind, wobei der Frauenteil unter den in diesem Bereich arbeitenden Personen nur 43% beträgt. Aus beidem folgt, dass der Ausbildungsgrad von Frauen in diesem Bereich etwas höher liegt als der von Männern.

Die empirischen Ergebnisse von Almhofer fassen dies folgendermaßen zusammen:

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

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

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

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

¹¹² Quelle: Statistik Austria

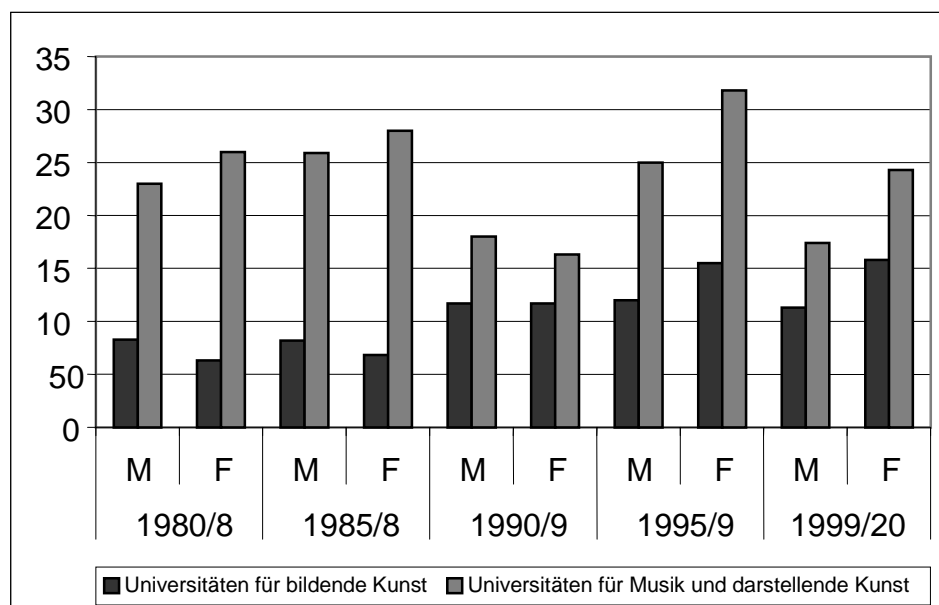
¹¹³ Almhofer et al. (2000), S.46

¹¹⁴ ebenda, S.39

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

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

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



*Universitäten für bildende Kunst: Akademie der bildenden Künste, Wien, Universität für angewandte Kunst, Wien, Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz
 Universitäten für Musik und darstellende Kunst: Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, Universität für Musik und darstellende Kunst Mozarteum, Salzburg, Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz
 Quelle: Kulturstatistik 2000.*

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

Die Zufriedenheit mit der Ausbildung lässt in jenen Sparten nach, die das höchste Qualifikationsniveau aufweisen, also Musik und bildende Kunst. Hauptkritikpunkt hier ist das

¹¹⁵ vgl. Schulz et al. (1997), S.69

Angebot an „fachspezifischen Ausbildungsmöglichkeiten“,¹¹⁶ welches als unzureichend erachtet wird. Auch die Verwertbarkeit der Ausbildung für einen Berufseinstieg wird kritisch gesehen; ein Drittel der Befragten von Almhofer et al. erwähnt, dass für den Berufseinstieg andere Faktoren wichtiger waren als die durchlaufene Ausbildung. Im Mittelpunkt der Kritik stehen dabei Defizite in der Vermittlung von Selbstpräsentationstechniken für den Berufseinstieg, die einen besseren Zugang zu einem professionellen Kunstbetrieb ermöglichen.¹¹⁷

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

Das Hauptaugenmerk der künstlerischen Ausbildung liegt derzeit auf der Vermittlung fachspezifischer Kenntnisse und Fertigkeiten. Jenes Wissen, das Zugang zum Kunstmarkt verschafft, wird jedoch nicht im formellen Rahmen der universitären Ausbildung angeboten. Die von Al Chihade befragten AbsolventInnen der Universität für angewandte Kunst kritisieren vor allem Defizite in der Vermittlung wirtschaftlicher und sozialer Kompetenzen.¹²³ Almhofer et al. vermerken dazu, dass es sich bei der Nicht-Integration derartiger Inhalte in die formelle Ausbildung um einen konservativen Zugang handelt: „Zum anderen muss nachdrücklich darauf hingewiesen werden, dass mit diesen Berührungängsten die der auratischen Künstlerfigur attestierte Diskrepanz von genialischer Schöpfungspotenz und Praxis-Untauglichkeit stillschweigend tradiert wird, was den Ausschluss von Frauen auf doppelte Weise sanktioniert.“¹²⁴ Das Argument, dass es sich hierbei um nicht vermittelbare Habitusmerkmale handelt, wird durch Entwicklungen auf dem Gesamtarbeitsmarkt widerlegt, wo derartige Kompetenzen mittlerweile einen integralen Bestandteil eines höheren

¹¹⁶ Almhofer et al. (2000), S.67

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

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

¹¹⁹ ebenda, S.99

¹²⁰ ebenda, S.86

¹²¹ ebenda, S.133

¹²² vgl. Mayer-Edloeyi et al (2001)

¹²³ vgl. Al Chihade (1998), S.49

¹²⁴ Almhofer et al. (2000), S.71f

Anspruchsprofils darstellen. Auch ist generell festzustellen, dass Frauen ihre Ausbildung im Nachhinein stärker kritisieren als ihre männlichen Kollegen.¹²⁵ In Deutschland gibt es bereits mehrere Angebote, etwa das zweisemestrige Wahlpflichtfach „Künstler/in als Beruf“ an der Hochschule für Künste Bremen, das parallel zur künstlerischen Ausbildung praxisrelevante Fertigkeiten anbietet.

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

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

4.2. Kunstausbildung im Wandel

Die österreichischen Kunstuniversitäten haben 1998 ihren Status verändert und wurden von „Hochschulen“ zu „Universitäten“. Eine grundlegende Veränderung besteht in der Verschiebung des Akzents vom Vermitteln technischer Fertigkeiten hin zu einer wissenschaftlichen Reflexion künstlerischen Arbeitens. Auffallendstes Resultat dieser Veränderung war die Abschaffung des Meisterklassenprinzips zugunsten von Instituten.¹²⁷ Die Meisterklassen basieren auf einem strengen Spartenprinzip, das die Ausbildung in *einem* Medium vorsieht wie z.B. Druckgrafik, Keramik etc. Der jeweilige Meisterklassenleiter bzw. die jeweilige Meisterklassenleiterin entschied, ob ein/e Studierende/r in die Meisterklasse

¹²⁵ vgl. Al Chihade (1998), S.50

¹²⁶ Meta Bauer, zitiert nach Rübke (2000), S.228f

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

aufgenommen wurde. Das hatte zwar den Vorteil einer intensiven Betreuung (Al Chihade spricht von 340 Lehrpersonen auf ca. 1.000 Studierende),¹²⁸ aber auch den Nachteil einer ausschließlichen Fixierung auf eine/n Lehrer/in und ein Medium. Beides war im Fokus der Kritik: „Eine pluralistische Kultur erfordert eine pluralistische Pädagogik! Die zeitgemäße Kunstausbildung müsste diesem Phänomen Rechnung tragen dadurch, dass sie die Meisterklassenstruktur zugunsten einer abgeflachten, projektorientierten Ausbildungshierarchie ablöst“.¹²⁹

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

Auf einer EU-Konferenz in Salzburg 1998 zum Themenbereich „Künstlerische Hochschulbildung: Kulturprozess und Arbeitswelt“ wurden diese zentralen Fragestellungen ebenfalls diskutiert; die zentralen Diskussionspunkte sind im Folgenden zusammengefasst.

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

In Workshop I „Gesellschaftsrelevanz künstlerischer Hochschulen und Universitäten in Europa“ wurden äußere, gesellschaftliche Bedingungen der Reform (Gesellschaftsrelevanz der künstlerischen Hochschulbildung) beleuchtet und in einen europäischen Kontext gebracht, da festzustellen war, dass sich Reformbemühungen im Kunsthochschulsektor nicht nur auf Österreich beschränkten. Vor dem Hintergrund massiver wirtschaftlicher und sozialer Veränderungsprozesse (Einigung Europas auch in monetärer Hinsicht, beginnende Osterweiterung, Entwicklung hin zur Wissens- und Kommunikationsgesellschaft) wird eine

¹²⁸ Al Chihade (1998), S.16

¹²⁹ Figlhuber, Gernot (1996): Einfach zum Nachdenken, in: Zur Sache Kunsthochschulen, Wien, S.74

Neubewertung regionaler und individueller Identitäten nötig. Hochschulen scheinen hierbei als „Träger und Bewahrer der nationalen kulturellen Identität“¹³⁰ zu agieren.

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

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

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

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

4.3. Kunst im sozialen Raum: Ausbildungsangebote

Ausbildungsangebote in diesem Feld sind bislang noch selten, wie sich inter- und transdisziplinäre Curricula im Allgemeinen nur langsam an österreichischen Universitäten

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

durchsetzen. Aus diesem Grund sollen an dieser Stelle exemplarische good-practice Beispiele aus dem deutschen Sprachraum vorgestellt werden.

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

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

- Grundlagen der Kinder- und Jugendkulturarbeit
- Künstlerische Arbeit in Bildungseinrichtungen
- Kulturarbeit im Strafvollzug
- Zum Verhältnis von Kunst und Pädagogik
- Kunst, Kulturarbeit und Therapie
- Kunst und Psychiatrie
- SeniorInnenkulturarbeit
- Subkulturen und Konsumverhalten
- Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
- Rechtliche Grundlagen künstlerischer Arbeitsfelder
- Medienbiografien und ästhetische Sozialisation
- Künstlerische Selbstpräsentation und Selbstmanagement¹³¹.

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

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

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

Dieser Lehrgang wurde im Rahmen des Sokrates-GRUNDTVIG-Programms der Europäischen Kommission entwickelt und kann seit dem Sommersemester 2002 belegt werden. Die Zielgruppen dieses viersemestrigen Lehrgangs sind sowohl darstellende

¹³¹ <http://www.kunstimkontext.udk-berlin.de/institut.html>, 03.03.2003

KünstlerInnen als auch SozialarbeiterInnen und PädagogInnen. Das Lehrangebot setzt sich aus sieben Modulen und einer Reflexions- und Evaluationsphase zusammen:

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

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

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

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

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

5 Zusammenfassende Interpretation

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

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

Während sich die Diskussion um die Entstehung neuer Arbeitsplätze vor allem auf die Kreativwirtschaft konzentriert, also einen sehr breiten Begriff künstlerischer bzw. kultureller Produktion voraussetzt, wird die künstlerische Dienstleistung im vorliegenden Bericht hinsichtlich des Beschäftigungssegments Dritter Sektor definitorisch gefasst: unterschiedliche Möglichkeiten der Strukturierung und der Definition werden dargestellt, wobei sich der Zugang von Kunst im sozialen Raum als besonders relevant für die Zielsetzungen von ARTWORKS erweist.

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

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

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

Video-Schaffende beschrieben. Es werden diesbezüglich eklatante Unterschiede in der Beschäftigungsstruktur von Männern und Frauen sichtbar.

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

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

6 Bibliographie

- Abbing, Hans (1996): Art Subsidies: Gifts With Interest; Working Paper No. 9701, Institut für Finanzwissenschaft, Universität Graz
- Al Chihade, Elisabeth (1998): Die Hochschule für angewandte Kunst und ihre Absolventen von 1970 bis 1995, Wien
- Almhofer, Edith et al. (2000): Die Hälfte des Himmels. Chancen und Bedürfnisse kunstschaftender Frauen in Österreich, Gumpoldskirchen
- Angerer, Marie-Luise (1999): Cultural Worker Who Are You?, in: Österreichische Kulturdokumentation u.a. (Hrsg.), Cultural Competence, Wien, S.24 – 30
- ARGE KunstCurriculum (2001): „Kunst>Universität<Öffentlichkeit“. Außensichten auf die Universitäten der Künste, Wien
- Baier, Barbara (1995): Obdachlose Kunst. Das Einfließen sozio-ökonomischer, künstlerisch-kultureller und geschlechterdifferenter Rahmenbedingungen sowie individueller Lebens-, Arbeits- und Wirkungszusammenhänge in das Kunstverständnis und die Lebenskonzepte junger Kunstschaftender am Beispiel der AbsolventInnen der Studienjahrgänge 1991/92 und 1992/93 der Wiener Kunsthochschulen, Wien
- Bernard, Jeff et al. (1992): Zur Diskussion: Kulturpolitik für die neunziger Jahre, Wien
- Blaukopf, Kurt (1989): Beethovens Erben in der Mediamorphose. Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära, Heiden
- Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr (1999): Künstlerische Hochschulbildung: Kulturprozess und Arbeitswelt, Bericht zur thematischen EU-Konferenz, Wien
- Creative Industries Mapping Document (2001):
http://www.culture.gov.uk/creative/creative_industries.html, 27.07.2002
- Dilettanten (2002): eine Koproduktion von steirischer herbst mit Forum Stadtpark und FH Joanneum/Informations Design, steirischer herbst 2002.
<http://www.steirischerbst.at/Programm/Detail?ProgrammID=134>, 15.03.2003
- Ellmeier, Andrea (1998): Kultur und Beschäftigung. Ein Schwerpunkt der österreichischen EU-Präsidentschaft 1998 im Kunst- und Kulturbereich, in: Kunstbericht 1998, Wien, S. 64-68
- Ernst, Gustav, Schedl, Gerhard (Hrsg.) (1992): Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms, Wien
- European Commission (1998): Culture, the Cultural Industries and Employment. Commission Staff Working Paper, Brüssel
- Figlhuber, Gernot (1996): Einfach zum Nachdenken, in: Zur Sache Kunsthochschulen, Wien, S. 71-75
- Fink, Marcel, Riesenfelder, Andreas, Tálos, Emmerich (2002): Endbericht Atypische Beschäftigungsverhältnisse, Bundesministerium für Arbeit, Gesundheit und Soziales, Wien
- Fohrbeck, Karla; Wiesand, Andreas (1975): Der Künstler-Report, München.
- Geldner, Norbert (2000): Der Wirtschaftsbereich Kultur und Unterhaltung und seine Rolle im Wiener Arbeitsmarkt, Wien
- Gottschall, Karin, Betzelt, Sigrid (2001): Alleindienstleister im Berufsfeld Kultur. ZeS-Arbeitspapier 18/2001, Zentrum für Sozialpolitik, Universität Bremen

- Gottschall, Karin; Schnell, Christiane (2000): "Alleindienstleister" in Kulturberufen – Zwischen neuer Selbständigkeit und alten Abhängigkeiten, in: WSI Mitteilungen 12/2000, S.804-810
- Gschwandtner, Ulli (2000): DURCHSCHAU.T - Zum Geschlechterverhältnis in Kulturvereinen des Bundeslandes Salzburg, Salzburg
- Haak, Carroll; Schmid, Günther (1998): Arbeitsmärkte für Künstler und Publizisten – Modelle einer zukünftigen Arbeitswelt? WZB, Berlin
- Haberl, Georg, Gottfried Schlemmer (1995): Die soziale Lage der Künstler in Österreich. Bereich Film und Video, Wien
- Harauer, Robert (1989): Soziale Lage freier Theaterschaffender, Wien
- Harauer, Robert, Mayerhofer, Elisabeth, Mokre, Monika (2000): Frauen in Kunst- und Medienberufen in Österreich, Forschungsprojekt im Auftrag des BM für Soziale Sicherheit und Generationen. Kofinanziert durch Mittel der GD V der Europäischen Kommission. MEDIACULT, Wien
- Hesmondhalgh, David (2002): The Cultural Industries, London
- Hollerweger, Eva, Nachbagauer, Andreas (2003): Status-quo-Analyse, Grundlagenarbeit, NPO-Institut; Wien
- <http://transmission.mi-site.net> ,03.03.03
- <http://wko.at/kreativwirtschaftsbericht/> (ab Sommer 2003)
- http://www.culture.gov.uk/global/publications/archive_1998/Creative_Industries_Mapping_Document_1998.htm?properties=archive%5F1998%2C%2Fglobal%2Fpublications%2Farchive%5F1998%2F%2C&month=, 27.05.2003
- <http://www.sohoinottakring.at>, 20.02.2003
- <http://www.sva.or.at/sva/home.nsf>, 26.03.03
- <http://www.transmissioninfo.nl/>, 03.03.03
- <http://www.wochenklausur.at/>, „Kunst und konkrete Intervention“, 14.11.2002
- IG Externe LektorInnen und Freie WissenschaftlerInnen (2000): Zwischen Autonomie und Ausgrenzung. Zur Bedeutung Externer Lehre und Freier Wissenschaften an österreichischen Universitäten und Hochschulen, IG Kultur: Enquête, Wien
- Iglar, Rainer; Mauracher, Michael (1992): Studie zur sozialen Lage der freischaffenden Fotografen in Österreich, Wien
- Instinct Domain (2000): Der Kultursektor im Burgenland, Wien
- Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft; Institut für Bildung und Kultur (Hrsg.) (2003): Kultur. Kunst. Arbeit. Perspektiven eines neuen Transfers, Bonn
- Kräuter, Maria (2002): Existenzgründung in Kultur- und Medienberufen, Nürnberg
- Kulturstatistik 2000. Statistik Austria, Wien
- Landeskulturreferentenkonferenz der österreichischen Bundesländer (Hrsg.) (1984): Künstler in Österreich. Die soziale Lage der Komponisten, bildenden Künstler und Schriftsteller, Salzburg
- Mayer-Edloey, Andrea (2001): Platz nehmen! Studie Vernetzungsstelle für Frauen in Kunst und Kultur in Oberösterreich, FIFTITU%
- Mayerhofer, Elisabeth (2002): Creative Industries – Mehr als eine politische Requisite? Creative Industries, Cultural Districts und das Wiener Museumsquartier im Vergleich. Finanziert durch ein Wissenschaftsstipendium der Stadt Wien. <http://www.fokus.or.at/paper%20mayerhofer.doc>, 27.05.2003

- McRobbie, Angela (1999): Kunst, Mode und Musik in der Kulturgesellschaft, in: Justin Hoffmann; Marion von Osten (Hrsg.): Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie, Berlin
- McRobbie, Angela (2001): Clubs to Companies. Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds, http://www.nelp.de/beitraege/02_farbeit/mcrobbie_e.htm 21.06. 2002
- Mercer, Colin (Hrsg.) (2001): CultureLink Convergence: Creative Industries and Civil Society. The New Cultural Policy. Special Issue 2001, Zagreb
- Michenthaler, Georg (2003): Schauspieler – Beruf im Wandel der Zeit, IFES Studie i.A. der Gewerkschaft Kunst, Medien, Sport, Freie Berufe
- Ministerium f. Wirtschaft und Mittelstand, Technologie und Verkehr des Landes Nordrhein-Westfalen (1998): Kulturwirtschaft in Nordrhein-Westfalen: Kultureller Arbeitsmarkt und Verflechtungen, Düsseldorf
- MKW Wirtschaftsforschung GmbH et al. (2001): Ausschöpfung und Entwicklung des Arbeitsplatzpotentials im kulturellen Sektor im Zeitalter der Digitalisierung, München
- Österreichischer Kultur-Service (2001): Kunst und Bildung. Personale Kunstvermittlung in Bildungsprozessen, Studie i.A. des BMBWK, Wien
- Österreichische Kulturdokumentation (Hrsg.) (1999): Cultural Competence. Kultur als Kompetenz. Neue Technologien, Kultur & Beschäftigung. Publikation der EU-Konferenz vom 1.-3.10.1998 in Linz, Wien
- Ostleitner, Elena (1995): Liebe, Lust, Last und Leid. Eine Studie zur Situation des Orchesternachwuchses in Österreich, Wien
- Pientak, Eda et al (2002): Neue Dienstleistungen und Kultur, Köln
- Pommerehne, Werner; Frey, Bruno (1989): Muses and Markets. Oxford
- Putz-Plecko, Barbara (2002): Cooperation – Kunst als potentieller Raum, in: Rollig, Stella; Sturm, Eva (Hrsg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Wien, S.107-117
- Rakuschan, F.E. (2003): Kunst und Ekel, www.eipcp.net : kunst 2.0. 14.03.2003.
- Ranftl, Beate (1999): „IG Autorinnen Autoren“. Eine Interessensgemeinschaft im gesellschaftlichen, politischen und historischen Kontext, Diplomarbeit an der Universität Wien
- Rathenböck, Elisabeth et al.(1997): Frauen – Kultur / Frauen. Bausteine und Beispiele zur weiblichen Teilnahme am Kulturbetrieb, Linz
- Raunig, Gerald (2002): Spacing the lines. Konflikt statt Harmonie. Differenz statt Identität. Struktur statt Hilfe, in: Rollig, Stella; Sturm, Eva (Hrsg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Wien, S.118-127
- Röbke, Thomas (2000): Kunst und Arbeit: Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit, Essen.
- Rollig, Stella (2000): Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts, www.eipcp.net, 01.03.2000
- Ruiss, Gerhard, Johannes Vyoral (1997): Literarisches Leben in Österreich, Wien
- Scheuch, Fritz (2000): The Music Industry in Austria: Structure, Opportunities and Economic Importance, Wien
- Schiffbänker, Helene; Kernbeiß, Günter (2000): Informations- und Kommunikationstechnologien – Auswirkungen auf Beschäftigung und Qualifizierung. Teil 4: Kultur/Kulturwirtschaft, Institut für Arbeitsmarktbetreuung und –forschung, Wien

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

InTeReg Research Report Series

Research Reports des Instituts für Technologie- und Regionalpolitik der JOANNEUM RESEARCH geben die Ergebnisse ausgewählter Auftragsforschungsprojekte des InTeReg wieder. Weitere .pdf-Files der Research Report Series können unter <http://www.joanneum.at/rtg/rp> heruntergeladen werden.

Für weitere Fragen wenden Sie sich bitte an interreg@joanneum.at.

© 2004, JOANNEUM RESEARCH Forschungsgesellschaft mbH – Alle Rechte vorbehalten.