

Kunst und Politik - Aspekte einer Problematik

(Herausgeber und Autor). Innsbruck: StudienVerlag, 2000, (128 Seiten)

Einleitung

I. TEIL

Kunst und Rechtsnormen: Umfang und Konkretisierung der Kunstdfreiheit

Einleitung (S.7-9)

Wie konstitutiv ist das Verhältnis der Kunst zum Staat? Hat es je eine Kunst ohne Staat gegeben, die sich auch als „Kunst“ verstand? Das ist eine Spekulation, aber ich behaupte, daß die Erscheinungsorte und Erscheinungsweise der Kunst seit je schon von der politischen Öffentlichkeit und im spezifischen Sinn vom Staat kontrolliert waren. Vom dieser Warte her gesehen stellt die politische Öffentlichkeit für die Kunst (mit gewissen Einschränkungen wohlgerne) die Bedingungen ihrer Möglichkeiten dar. Mit dieser Behauptung beziehe ich mich vor allem auf die (europäische) Kunst nach dem Ende der historischen Renaissance. Seit Beginn des 17. Jahrhunderts sind die verschiedenen Institutionen des Kunstbetriebs sukzessiv entstanden: der Kunstmarkt, die Ausbildungsinstitutionen, das Ausstellungswesen sowie die Kunstkritik. Diese Instanzen haben sich im Laufe der folgenden Jahrhunderte allmählich der unmittelbaren Kontrolle des Staates entzogen. Doch der Staat ist im künstlerischen Feld weiterhin präsent, indem er durch gesetzliche Regelungen die Operationsmodi der verschiedenen Institutionen vorstrukturiert.

Kunst erfüllt in modernen Gesellschaften viele Funktionen. Sie ist ein Medium für die Konstitution von kulturellen, nationalen oder individuellen Identitäten. Zugleich fungieren Kunstwerke als Investitionsform, als Kapitalanlage. Kunst dient aber auch partikularen Interessen, indem sie zum Transportmittel einer anderen Botschaft wird: Kunst steht gelegentlich im Dienste der politischen Propaganda und viel häufiger im Dienste der Werbung und der öffentlichen Repräsentation. All diese unterschiedlichen Erscheinungs- und Gebrauchsweisen von Kunstwerken deuten darauf hin, daß Kunst ein multifunktionales Phänomen in unserer Gesellschaft ist. Kunst erfüllt eine Vielzahl von Funktionen, weil sie sich in einem System von kollektiven und individuellen Bedürfnissen befindet. In diesem Sinne ist der Ort der Kunst immer schon die Öffentlichkeit, pointierter gesagt, die politische Gemeinschaft.

Das Rechtssystem nimmt alle diese unterschiedlichen und heterogenen Funktionen der Kunst im sozialen Raum wahr und versucht sie zu regeln. Die Beiträge in diesem Sammelband blenden die privatrechtliche Sphäre aus und konzentrieren sich auf das Verhältnis der Kunst zur Öffentlichkeit. Die verfassungsmäßige Garantie der künstlerischen Freiheit („Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst, sowie deren Lehre sind frei“ - Art 17a, StGG) steht vor allen Gesetzen und Vorschriften, die sich mit Kunst in irgendeiner Weise befassen. Diese allgemein formulierte Freiheit kann jedoch eingeschränkt werden, wenn einfache Gesetze dies einfordern. Die meisten Konflikte, die um Kunstwerke entbrennen, gehen auf weltanschauliche Differenzen zurück. Es ist unvermeidbar, daß im Prozeß der Rechtsfindung partikuläre Wertvorstellungen die Rechtsprechung massiv beeinflussen. Konkrete Auslegungen von Termini wie zum Beispiel „Obszönität“, „Ehrenbeleidigung“,

„Verletzung religiöser Symbole“, „berechtigtes Ärgernis“ u.ä., geben Aufschluß über die konkrete Umsetzung der Kunstfreiheitsgarantie.

Die Frage nach der Freiheit der Kunst ist jedoch nicht ausschließlich eine legitistische Frage; das Rechtssystem stellt bloß das formale Medium ihrer Materialisierung dar. Der französischer Soziologe Pierre Bourdieu hat das ästhetische Feld als einen Ort, wo hegemoniale Ansprüche auf eine symbolische Ebene artikuliert werden, beschrieben. Ziel der Kultukämpfe ist meist das Erlangen einer Definitionsmacht (Kulturhegemonie). Der Versuch, den Kunstbegriff zu definieren, hat folglich stets einen politischen Charakter: Entscheidend ist meines Erachtens immer die Analyse der Frage: Für wen ist X, also ein beliebiges Artefakt, „Kunst“ oder „Nichtkunst“? Diese Frage darf nicht dazu verleiten zu glauben,

I. erstens, daß es Individuen sind, die bestimmte Auffassungen vertreten und

II. zweitens, daß es eine Bestimmungsmöglichkeit des Kunstbegriffs gibt, eine Definition, die wir mittels einer argumentativen Rationalität erarbeiten könnten.

Ich bin fest davon überzeugt: der Kunstbegriff ist ein wesentlich umstrittener Begriff und er bedarf eines öffentlichen Disputes. Seine jeweils aktuelle(n) Bedeutung(-en) gewinnt er immer innerhalb einer sozialen Gemeinschaft (eines Kollektivs). Die Tatsache, daß moderne Gesellschaften heteronom konstituiert sind und die verschiedenen sozialen Gruppen unterschiedliche kulturelle Praktiken haben, spiegelt sich teilweise in der Pluralität des gegenwärtigen Kunstbegriffs wider. Diese Pluralität ist ein irreversibles Faktum, das freilich nicht ausschließt, daß manche stets versuchen, die „Kultur, die sie meinen“ und die ihnen gefällt, in den Mittelpunkt zu setzen und so eine Marginalisierung der anderen Positionen herbeizuführen. In allen vier Beiträgen wird folglich die Legitimität staatlicher Eingriffe und der unterschiedlichen Formen der Machtausübung thematisiert.

(...)

II. TEIL

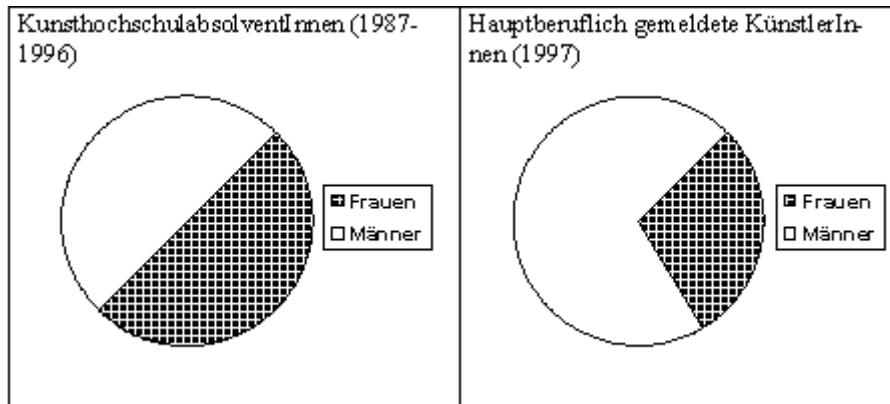
Kulturpolitik als Sozialpolitik: Geschlechterasymmetrie im Kunstbetrieb

Einleitung (S.66-69)

Die Problematik, um die es hier geht, ist allzusehr bekannt: Frauen sind in sämtlichen Bereichen der kulturellen Produktion massiv benachteiligt. Uns ist es wichtig, nicht bloß eine deskriptive Annäherung vorzunehmen, sondern Analysen zu liefern, die auch Vorschläge für eine Veränderung des Status Quo enthalten. Wir sprechen von einer sozialen Asymmetrie bzw. von einer Geschlechterasymmetrie, wenn wir meinen, daß es im Alltag und im Berufsverlauf Ausschließungsmechanismen gibt, die bestimmte Individuen hindern, Zugang zu wichtigen Ressourcen oder Infrastrukturen zu haben. Die Beiträge der vier AutorInnen befassen sich folglich mit den Selektionsmechanismen im Kunstbetrieb.

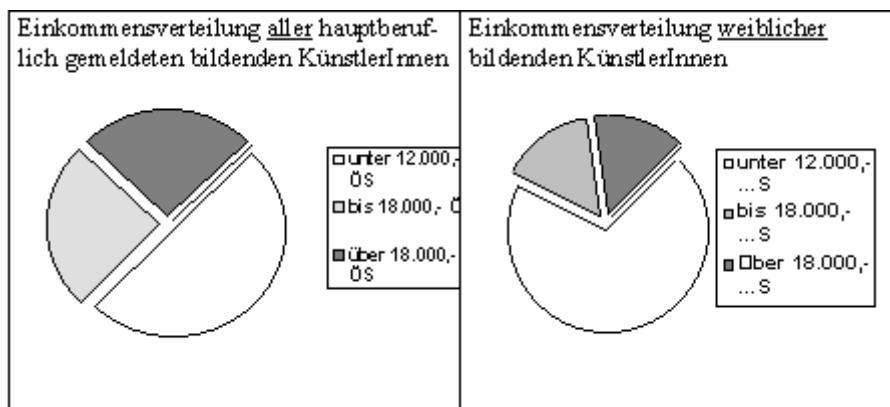
Ich möchte einleitend einige empirische Daten präsentieren. Während die Anzahl der weiblichen und männlichen HochschulabsolventInnen künstlerischer Studienrichtungen (Malerei, Bildhauerei u.ä.) in den letzten 10 Jahren gleich ist (also 50:50), beträgt der Anteil

der Künstlerinnen im Verhältnis zur Gesamtzahl hauptberuflich gemeldeter KünstlerInnen nur 29% (Stand 9/97).



KunsthochschulabsolventInnen (1987-1996) Hauptberuflich gemeldete KünstlerInnen (1997)

Etwa 50% der hauptberuflich gemeldeten KünstlerInnen leben unter dem Existenzminimum (Einkommen weniger als 12.000,- Schilling, d.h. ca. 870,- Euro brutto monatlich). Weitere 25% der bildenden KünstlerInnen befinden sich im unteren Einkommensbereich (12.000 bis 18.000,- Schilling oder 870,- bis 1.300,- Euro brutto monatlich). Ein Teil ihres Einkommens beziehen sie (ca. 2/3 der KünstlerInnen dieser Gruppe) aus Nebenjobs. Die Armut trifft Frauen in besonderen Maßen: etwa 70% der weiblichen Künstlerinnen leben unter dem Existenzminimum, weitere 15-17% im unteren Einkommensbereich. Generell verdienen Künstlerinnen etwa 1/4 weniger als ihre männlichen Kollegen. Finanzielle Nöte zwingen folglich verhältnismäßig mehr Frauen als Männer, Kunst nur nebenberuflich zu betreiben.



Einkommensverteilung aller hauptberuflich gemeldeten bildenden KünstlerInnen Einkommensverteilung weiblicher bildender KünstlerInnen

Betrachten wir weiters die Geschlechterrepräsentation in musealen Institutionen so können wir eine Zuspitzung der Asymmetrie feststellen. Im Hauptraum der Wiener Secession ist im Zeitraum von 1986-1995 folgendes zu konstatieren:

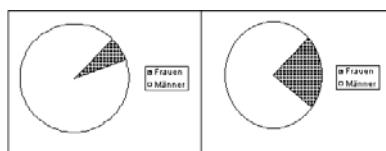
- I. Von insgesamt 54 Einzelausstellungen waren 50 von Künstlern und nur 4 (!) von Künstlerinnen (ca. 7,4%).

II. Im gleichen Zeitraum fanden 24 Gruppenausstellungen statt. Von den 485 insgesamt beteiligten KünstlerInnen waren 372 Männer (ca. 77%) und 113 (ca. 23%) Frauen.

(Diese Daten sind als gute Durchschnittswerte für öffentliche Museen bzw. Ausstellungsinstitutionen im deutschsprachigen Raum zu betrachten – siehe auch Beitrag von Doris Guth.)

Geschlechterrepräsentation im
Ausstellungsprogramm der Wiener
Secession (1986-1995, Hauptraum)

Einzelau
sstellung
en Gruppenausstellungen



Aus diesen „Rohdaten“ ergeben sich einige Fragen, die nach einer Beantwortung drängen:

- Warum sind nur 29% der hauptberuflich tätigen bildenden KünstlerInnen Frauen, obwohl die Anzahl der weiblichen und männlichen HochschulabsolventInnen gleich ist?
- Wo und wie wird die Geschlechtersymmetrie produziert?
- Welche relevanten Unterschiede kennzeichnen den typischen Karriereverlauf einer jungen Künstlerin und eines jungen Künstlers?
- Warum weigern sich schließlich nach wie vor manche KulturpolitikerInnen, das Geschlecht („gender“) als politische Kategorie anzuerkennen?

Um diese Fragen beantworten zu können, müssen wir Kunst als Beruf – nicht als Berufung – betrachten und so unsere Aufmerksamkeit primär auf die Bedingungen der Professionalität richten. Damit meine ich das Verhältnis der Kunstschaaffenden zum Kunstmarkt, zu den Ausstellungsinstitutionen sowie den Einfluß des Staates auf die soziale und ökonomische Lage der Kunstschaaffenden. Denn es überrascht uns nicht, daß diese Asymmetrie auch im städtlichen Wirkungsbereich (bei personengebundener Kunstförderung, Verleihung von Würdigungspreisen, bei der Besetzung von Lehrstühlen an Kunstuiversitäten etc.) weiter reproduziert wird.

Wenn ich hier von einer Diskriminierung oder Benachteiligung weiblicher Künstlerinnen spreche, argumentiere ich auf einer makrosoziologischen Ebene. Es ist schwer, die Zurücksetzung von Künstlerinnen in konkreten Fällen als Diskriminierungsakt plausibel aufzuzeigen. Denn es gehört zur rhetorischen Strategie der jeweils Verantwortlichen zu behaupten, daß Ihre Entscheidung nach bestimmten (oder weniger bestimmten) ästhetischen Qualitätskriterien gefallen ist. So gesehen können sie sich gegenüber dem Vorwurf der Diskriminierung von Personen auf Grund ihres Geschlechtes, ethnischer Zugehörigkeit, sexuellen Orientierung oder weltanschaulichen Überzeugungen immunisieren. In diesem Kontext ist der Diskurs der ästhetischen Qualität eine Figur der Machtrhetorik.