



Am äußers- ten Rand?

Marginalisierte Akteur*innen in den
darstellenden Künsten und Barrieren im
Zugang zu sozialen Sicherungssystemen

Konzipiert von:

ENSEMBLE
NETZWERK

Themendossier

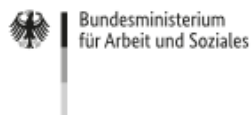
Verfasst von:

Sören Fenner, Fine Freiberg, Anica Happich, Sebastian Hoffmann, Laura Kiehne, Catharina Koch, Daniel Kubiak, Sigrid Plundrich, Anja Quickert, Lisette Reuter, Isabell Rosenberg, Jones Seitz, Felix Sodemann

Systemcheck ist ein Projekt des Bundesverbands Freie Darstellende Künste e. V. in Kooperation mit



Gefördert durch:



aufgrund eines Beschlusses
des Deutschen Bundestages

Über das Projekt

Das Forschungsprojekt „Systemcheck“ des Bundesverbands Freie Darstellende Künste e. V. erforscht von 2021 bis 2023 die Arbeitssituation von Solo-Selbstständigen und Hybriderwerbstätigen in den darstellenden Künsten und deren soziale Absicherung.

Das Projekt bringt Akteur*innen aus dem Praxisfeld, der Politik und der Wissenschaft in einen Austausch und ermöglicht so eine partizipative Bestandsaufnahme und Analyse. Grundlage dafür ist eine qualitative und quantitative Erhebung, die Rückschlüsse auf die Wirksamkeit der Systeme der sozialen Absicherung und zusätzliche Bedarfe zulassen.

Ziel ist die Erarbeitung von Optimierungsbedarfen und Handlungsempfehlungen für dynamische, sozialpolitische und faire Instrumente, die an die Arbeits- und Lebenswirklichkeit von (Solo-)Selbstständigen bzw. Hybriderwerbstätigen Kunstschaffenden angepasst sind.

Über die Themendossiers

Im Rahmen des Forschungsprojektes „Systemcheck“ werden drei Diskussionspapiere zu Studien sowie elf essayistisch verfasste Themendossiers online veröffentlicht. Sie sind eine Grundlage für politische Empfehlungen für einen Systemcheck.

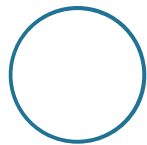
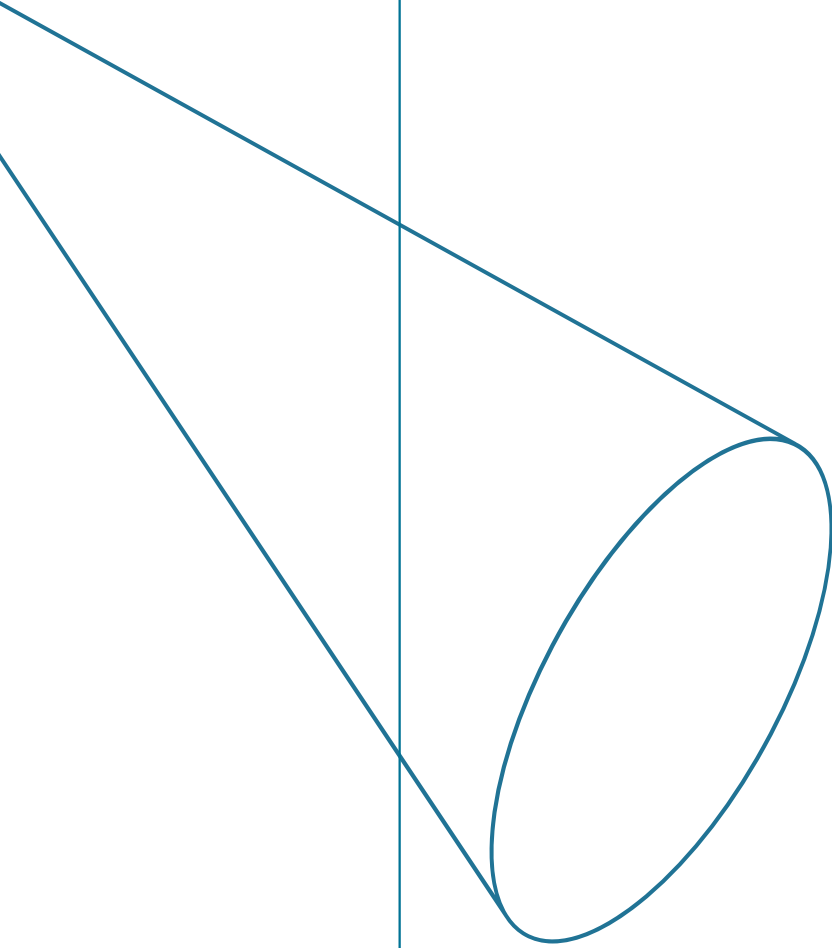
In den Themendossiers wird die Forschung zu Arbeitsbedingungen und insbesondere den Systemen der sozialen Absicherung von Solo-Selbstständigen und Hybriderwerbstätigen, die im Bereich der darstellenden Künste tätig sind, ergänzt bzw. vertieft. Dies geschieht punktuell zu bestimmten Themen bzw. Aspekten, indem Perspektiven aus der Praxis und/oder wissenschaftlichen Disziplinen eingenommen werden. Am Ende steht eine ausführliche Abschlussdokumentation, die sämtliche Ergebnisse des Projektes „Systemcheck“ darstellt und Handlungsempfehlungen enthält.

Inhaltsverzeichnis

- 7 Einleitung
- 10 Barrieren beim Zugang zu sozialer Sicherung in den freien darstellenden Künsten
- 15 Das Gegenteil von Inklusion
Arbeitsassistenz für Kulturakteur*innen und Künstler*innen mit Behinderung in sozialen Sicherungssystemen
- 20 Wenn gar nichts passt – FLINTA
Akteur*innen zwischen Kunst und Technik
- 25 Elternschaft und Bühne – ein Ding der (Un-)Möglichkeit?
- 30 Ageism: ein komplexes Phänomen, gerade in den darstellenden Künsten
- 35 Internationalität als Barriere in den darstellenden Künsten
- 42 Das (Fair)-Sprechen für klassismusbetroffene Akteur*innen
- 46 Ökonomische, kulturelle und soziale Kontinuitäten und Besonderheiten für Ostdeutschland
- 50 Quellenverzeichnis

52	Anhang
53	Biografien

Einleitung



Sören Fenner, Anica
Happich, Laura
Kiehne

Solo-Selbstständige und hybriderwerbstätige Akteur*innen in den darstellenden Künsten sind in Deutschland durch die sozialen Sicherungssysteme nicht ausreichend abgesichert. Das hat „Systemcheck“ inzwischen in vielen Studien und Themendossiers erforscht und sichtbar gemacht. Strukturelle Benachteiligung, Sozialversicherungsgesetze, die bei dem atypischen Erwerbsstatus der Solo-Selbstständigen und hybriderwerbstätigen Akteur*innen in den darstellenden Künsten gelten, und deutlich zu niedrige Einkommen sind für diese Gruppe Hürden, die es ihnen erschweren, sich adäquat abzusichern.

Allerdings zeigen Ergebnisse einer qualitativen Interviewstudie, die Dr. Hannah Speicher und Prof. Dr. Axel Haunschild (Institut für interdisziplinäre Arbeitswissenschaften – Leibniz Universität Hannover) im Rahmen von „Systemcheck“ durchgeführt haben: Akteur*innen, die einer weiteren marginalisierten Gruppe angehören, erleben beim Zugang zu den sozialen Sicherungssystemen weitere Barrieren. Für sie scheitert der Zugang z. B. bereits an fachgerechter Beratung, barrierefreien Formularen oder bedarfsorientierten Produktionsbedingungen. Sie leben und arbeiten außerhalb der „Norm“ und werden an den äußersten Rand des Systems gedrängt.

Speicher und Haunschild arbeiteten (2022) für ihren Diskussionsbeitrag → „[Im freien Fall](#)“ in Einzel- und Gruppeninterviews folgende marginalisierte Gruppen heraus:

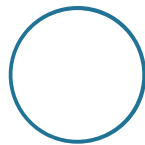
- Nichtnormkörper / körperliche Einschränkungen / Behinderung (Ableismus)
- Internationalität und Sprache
- Care-Arbeit in Bezug auf Elternschaft
- Arbeiter*innenherkunft (Klassismus)
- Geschlecht und Gender (Sexismus)
- Alter (Ageismus)
- ostdeutsche Herkunft

In dem vorliegenden Themendossier steigen zehn Expert*innen – selbst betroffene Akteur*innen und / oder Verbandsaktivist*innen – der oben genannten Gruppen noch tiefer in das Thema „Barrieren beim Zugang zu den sozialen Sicherungssystemen, vor denen diese marginalisierten Gruppen stehen“ ein und widmen sich der Frage, wie diese Barrieren für diese Gruppen in den darstellenden Künsten abgebaut werden können.

Um präzise Analysen und Lösungsvorschläge zusammenzutragen, haben wir diese zehn Expert*innen eingebunden, die in ihrer Forschung bzw. während ihrer langjährigen Berufs- und Verbandserfahrung eine Barriere untersucht haben. Ein Überblick der Ergebnisse der qualitativen Interviewstudie diente den Expert*innen als Arbeitsgrundlage. Er ist diesem Themendossier vorangestellt. Auch wenn das Projektteam die Aufträge themenspezifisch vergab, kommen die genannten Barrieren und Diskriminierungsformen selten isoliert vor; häufig sind sie intersektional verschränkt.

Für die Barrieren „eigene oder familiäre Migrationsgeschichte (Rassismus)“ und „Pflege Angehöriger“ konnten wir trotz vieler Anfragen keine Expert*innen als Autor*innen gewinnen. Wir empfehlen daher, diese Barrieren in einem gesonderten Forschungsprojekt zur sozialen Lage von Gruppen mit intersektionaler Diskriminierung in den darstellenden Künsten einzubeziehen und zu untersuchen.

Barrieren beim Zugang zu sozialer Sicherung in den freien darstellen- den Künsten



Hannah Speicher

Ergebnisse aus der qualitativen Interviewstudie „Im freien Fall“

Eine zentrale Erkenntnis der Interviewstudie, die das Institut für interdisziplinäre Arbeitswissenschaft im Rahmen von „Systemcheck“ durchgeführt hat, lautet: Eine große Zahl der Akteur*innen sieht sich mit Barrieren konfrontiert, wenn es um den Zugang zur sozialen Sicherung geht, und zwar über die allgemeinen sozialpolitischen Schwierigkeiten als Solo-Selbstständige oder Hybriderwerbstätige hinaus.

Barrieren entstehen durch gesamtgesellschaftliche Diskriminierungsformen, z. B. Rassismus, Sexismus, Klassismus, Ableismus oder die Ost-West-Differenz. Darüber hinaus werden sie durch Spezifika des Theaterfelds wie die entgrenzten Arbeitszeiten oder das hohe Maß an körperlicher Belastung verstärkt. In der Lebensrealität der Befragten kommen die Diskriminierungsformen selten isoliert vor, häufig sind sie intersektional verschränkt. Die Befragten beschreiben sich meistens als mehrfach marginalisiert, z. B. als Frau und Ostdeutsche oder als Transperson und Migrant*in; als von Klassismus Betroffene*r ist ihr Zugang zur sozialen Sicherung erschwert.

Auf der Basis der 24 qualitativen Interviews, die mit Akteur*innen der Szene im ersten Halbjahr 2022 geführt wurden, können sieben Lebenshintergründe und -situationen identifiziert werden, die Akteur*innen besonders dafür prädisponieren, Barrieren beim Zugang zu sozialer Sicherung zu erfahren:

1. eine Behinderung bzw. ein nicht der (Gesundheits-)Norm entsprechender Körper (Ableismus)
2. Weiblichkeit oder eine Geschlechtsidentität jenseits der heteronormativen Matrix (Sexismus)
3. die Übernahme von Care-Arbeit für Kinder oder zu pflegende Angehörige ein aus der Binnenlogik der Theaterwelt heraus als zu „hoch“ geltendes Alter (Ageismus)
4. eine eigene oder familiäre Migrationsgeschichte (Rassismus)
5. ein Arbeiter*innenhintergrund (Klassismus)
6. eine ostdeutsche Herkunft und/oder das Leben und Arbeiten in Ostdeutschland (Ost-West-Machtasymmetrie, Klassismus)

Über die genannten Lebenshintergründe und Situationen hinweg lassen sich die Barrieren, die die soziale Sicherung erschweren, in zwei Kategorien einteilen: in solche, die entweder die Kommunikation mit Behörden bzw. den Zugang zu sozialstaatlicher Versorgung erschweren, und solche, die dafür sorgen, dass das eigene Einkommen temporär oder langfristig geringer ausfällt als bei nicht von Diskriminierung betroffenen Kolleg*innen. Geringere Einkommen sind in der Regel mit einer schlechteren sozialen Absicherung verbunden.

Im Folgenden werden mittels des Interviewmaterials exemplarisch die genannten sieben Barrieren dargestellt.

Nichtnormkörper/Behinderung

Barrieren, die Menschen erleben, die nicht über einen („gesunden“) Normkörper verfügen, sind in unserer Gesellschaft mannigfaltig. Sie finden sich auf allen Ebenen des Zusammenlebens – in der Architektur öffentlicher Gebäude, im Arbeits- und Berufsleben oder eben beim Zugang zu sozialer Sicherung. In den Interviews zur Situation in den freien darstellenden Künsten fallen besonders die Probleme beim Zugang zur Künstlersozialkasse (KSK) auf: Die meisten befragten Akteur*innen mit Behinderung berichten, dass die KSK nicht über barrierefreie Kommunikationskanäle verfügt. So können z. B. sehbehinderte Künstler*innen die Homepage der KSK nicht ohne Hilfe konsultieren oder Formulare ausfüllen.

Die KSK scheint bisher wenig auf die in den letzten Jahren verstärkte Integration von Künstler*innen mit Behinderung eingestellt zu sein. So riet eine Sachbearbeiter*in einer interviewten sehbehinderten Künstler*in, die Formulare einfach mit einer Freundin auszufüllen – dass die KSK dafür verantwortlich ist, barrierefreie Kommunikationskanäle anzubieten, scheint nicht in der Institution angekommen zu sein. Taube Künstler*innen müssen eigenständig Dolmetscher organisieren.

Eine befragte Künstlerin und Aktivistin wies darauf hin, dass sich die Zugangsvoraussetzungen der KSK (Mindesteinkommen aus künstlerischer Arbeit) nicht an der Lebens- und Arbeitsrealität gesundheitlich eingeschränkter oder behinderter Künstler*innen orientieren: Oft können sie keine 40 Stunden pro Woche arbeiten und haben deshalb vielleicht schon mit fünf Stunden künstlerischer Arbeit pro Woche ihre Haupttätigkeit in der Kunst. In Zukunft muss die KSK bei der Entscheidung über eine Mitgliedschaft auch die gesundheitlichen Einschränkungen von Long-Covid-Patient*innen mitdenken.

Geschlecht und Gender

Der Gender-Pay-Gap ist kein Spezifikum der freien darstellenden Künste. Und doch betonen fast alle Frauen aus dem Interview-Sample, dass sie schlechter bezahlt wurden oder werden als ihre Kollegen oder dass sie Fälle kennen, in denen dies in eklatanter Weise geschehen ist. Je geringer jedoch die Einkommen ausfallen, desto geringer sind die Beiträge für die KSK, gesetzlichen Versicherungen oder die private Vorsorge. Der Gender-Pay-Gap wird für die Frauen verschärft, die durch Schwangerschaft und Elternzeit längere Phasen mit stark vermindertem Einkommen haben.

Manche Menschen verorten sich jenseits der heteronormativen Matrix. Für sie bestehen Barrieren bei der Behördenkommunikation. Auch hier muss wieder als Beispiel die KSK herangezogen werden: Die Formularmasken sehen kein drittes Geschlecht vor. Menschen, die

eine Geschlechtsumwandlung durchlebt haben, führt die KSK teilweise mehrfach. Ein Transmann berichtet, wie ihn die KSK immer wieder mit falschem Namen ansprach. Dies kann durchaus ein „Trigger“ sein.

Care-Arbeit

Care-Arbeit ist eng mit einer schlechteren sozialen Sicherung verbunden: Kinder, Familie und/oder Pflegearbeit ist in besonderem Maße unvereinbar mit Arbeitszeiten und Subjektidealen in den freien darstellenden Künsten. Die Interviewten betonten mehrmals, dass eine fehlende Kinderbetreuung und das Fehlen von Kinderbetreuung in den Abendstunden und am Wochenende dazu führten, dass sie Jobs ausschlagen müssten.

Familienkonzepte können darauf basieren, dass der*die Partner*in besser verdient: Dass durch die Familiengründung fehlende Einkommen aus den darstellenden Künsten fällt deshalb im Alltag nicht so sehr ins Gewicht. Die Rechnung kommt für die „Sorgenden“ erst später, nämlich dann, wenn sich die fehlenden Rentenbeiträge in einer zu geringen Altersrente niederschlagen.

Alter

Das Thema „Altersdiskriminierung“ sprechen hauptsächlich die Frauen in den Interviews an. Schon in ihren Dreißigern würden Schauspielerinnen wegen ihres Alters diskriminiert. Hierbei handelt es sich gerade im Sprechtheater um einen antifeministischen Effekt des Theaterkanons, der deutlich weniger große Frauenrollen bereithält als männliche. Auch die befragten Tänzer*innen berichten von Schwierigkeiten, mit fortschreitendem Alter die Karriere aufrechtzuerhalten. Hier geht es besonders um die körperlichen Anforderungen des Berufs, von denen Männer und Frauen betroffen sind.

Eigene oder familiäre Migrationsgeschichte

Auch die Herkunft beeinflusst den Zugang zu sozialer Sicherung. So beschreiben die Befragten, die keine Deutschersprachler*innen sind, dass sie enorme Probleme mit der deutschen Behördensprache hätten und es ihnen deshalb oft an Informationen fehle oder sie sehr viel Zeit aufwenden müssten, damit die Kommunikation mit Behörden gelingt. Interessanterweise beschreiben auch Erstsprachler*innen die Behördensprache als Barriere.

Bei Befragten, die in Deutschland geboren, deren Eltern aber nach Deutschland migriert sind, finden sich oft große Berührungsängste gegenüber der Bürokratie, die sich entweder aus eigenen schlechten oder aus rassistischen Erfahrungen, die die Eltern gemacht haben,

speisen. So stellen sie Fragen lieber nicht, auch wenn die Antworten die soziale Sicherung verbessern würden.

Oft arbeiten Menschen mit internationalen Karrieren in einem sozial- wie steuerrechtlichen Graubereich, in dem außer Expert*innen, die eine kostspielige Beratung zum Thema anbieten, niemand durchblickt.

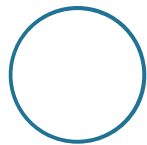
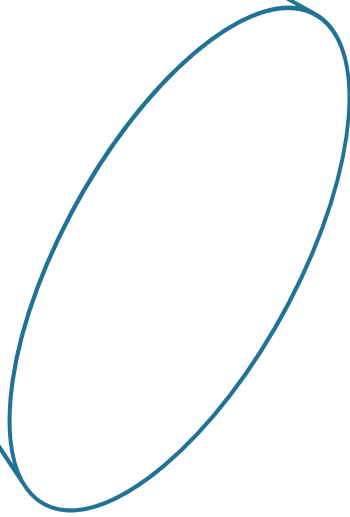
Arbeiter*innenherkunft

Die Befragten, die sich „Arbeiterkinder“ nennen, betonen, dass sie anders als die „Bürgerkinder“ nichts erben würden und ihnen damit eine wichtige Vorsorgequelle – der Besitz – fehle. Das gilt auch für die meisten Befragten mit migrantischem oder ostdeutschem Familienhintergrund. Der oder die erste Künstler*in bzw. Akademiker*in in der Familie zu sein mindert nicht Berührungsängste, die bei den Befragten gegenüber der Bürokratie bestehen: Bei ihnen überwiegt das Gefühl, dass die sozialstaatliche Bürokratie Feindin, nicht Partnerin ist. Zum Teil auch aus Trotz lehnen sie das Thema „staatliche Vorsorge“ deshalb ab.

Ostdeutsche Herkunft

Die ostdeutschen Befragten beschreiben Barrieren, die strukturell stark dem Klassismus ähneln. Ein Ergebnis der DDR-Politik ist, dass in Ostdeutschland in den nächsten Jahren signifikant weniger als im Westen vererbt wird. Den Unterschied spüren die Befragten, auch wenn sie aus bildungsbürgerlichen Familien stammen: Während die westdeutschen Kolleg*innen in der Regel mit einer gewissen Leichtfüßigkeit (z. B. angesichts der Eigentumswohnung, die sie erben) die geringe Altersrente austarieren, bleibt ihnen nur, was sie aus ihrem Einkommen als Versicherungsbeiträge und Rücklagen erwirtschaften können.

Das Gegenteil von Inklusion



Lisette Reuter und
Isabell Rosenberg

Arbeitsassistenz für Kulturakteur*innen und Künstler*innen mit Behinderung in sozialen Sicherungssystemen

Menschen mit Behinderung sind als Kulturakteur*innen und Künstler*innen stark unterrepräsentiert. Strukturelle Diskriminierung (nicht nur in der Kultur) begrenzt ihre Partizipationschancen. Obwohl die Forderung nach Teilhabe am kulturellen Leben in der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte von 1948 verankert ist,¹ werden Menschen mit Behinderung im Kultursektor benachteiligt.

Neben den Herausforderungen im Hinblick auf die KSK ist für freiberufliche Kulturakteur*innen und Künstler*innen mit Behinderung die Sicherung ihres Lebensunterhaltes oftmals eine große Herausforderung. Da einige Menschen mit Behinderung behinderungsbedingt nicht täglich in der gleichen körperlichen Verfassung sind und ihnen oft auch nicht zugetraut wird, einer regulären beruflichen Tätigkeit nachzugehen, leben viele Menschen mit Behinderung von Grundsicherung. Sie sichert Miete und Lebenshaltungskosten, bedeutet aber auch ein Leben am Existenzminimum. Erhalten diese Kulturakteur*innen und Künstler*innen nun eine Anstellung an einem Schauspielhaus oder einer vergleichbaren Institution, entscheiden sich einige von ihnen dennoch dafür, im Grundsicherungsbezug zu bleiben, weil sie nicht sicher sind, ob sie ihre Arbeitskraft so regelmäßig wie vertraglich festgelegt einsetzen können. Nach Sozialgesetzbuch (SGB) XII dürfen sie pro Monat nur einen geringen Anteil ihres Gehaltes behalten. Gleiches gilt für Menschen, die in Kunsthäusern arbeiten, die als Werkstatt für Menschen mit Behinderung konzipiert sind oder als sogenannter anderer Leistungsanbieter gelten. Wer in Deutschland in einer Behindertenwerkstatt arbeitet, verdient durchschnittlich 220 Euro im Monat. Das macht einen Stundenlohn von ca. 1,46 Euro – etwa ein Achtel des festgeschriebenen Mindestlohns. In beiden Fällen bestehen Einkommens- und Vermögensgrenzen. Das bedeutet: Es droht Altersarmut.

Die Politik muss ihrer Verpflichtung endlich nachkommen und die Behindertenrechtskonvention (UN-BRK)² von 2009 konsequent umsetzen. Verbindliche Maßnahmen sind erforderlich, um Benachteiligung zu überwinden und Menschen mit Behinderung ihr Recht auf einen sicheren und fair bezahlten Arbeitsplatz, Barrierefreiheit, Selbstbestimmung und aktive Teilhabe zu gewährleisten.

Mit dem → **Bundesteilhabegesetz** (BTHG) wurde die Eingliederungshilfe zum 1. Januar 2020 zwar aus der Sozialhilfe herausgelöst und in das SGB IX als §§ 90 bis 150 als neuer zweiter Teil hinzugefügt, jedoch gelten die neuen Freibeträge nicht für Menschen im Grundsicherungsbezug. Wer Grundsicherung bezieht, ist an die engeren Einkommens- und Vermögensgrenzen der Sozialhilfe gebunden. Größere Freibeträge ergeben sich lediglich für Menschen, die erwerbstätig sind, ohne dass sie weitere Sozialleistungen beziehen.³

¹→ https://dgvn.de/publications/PDFs/Sonstiges/Allgemeine_Erklärung_der_Menschenrechte.pdf (abgerufen am 24.07.23).

²→ <https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/convention-rights-persons-disabilities> (abgerufen am 24.07.23).

³ Beispiele siehe unter: → <https://www.betanet.de/eingliederungshilfe-einkommen-und-vermoegen.html> (abgerufen am 24.07.23).

Eine uneingeschränkte Teilhabe von Kulturakteur*innen und Künstler*innen mit Behinderung erfordert grundlegende Veränderungen in den sozialen Sicherungssystemen. Neben den benannten Problemfeldern ist die Veränderung des Arbeitsassistenzsystems ein bedeutender Schritt auf dem Weg zu einer inklusiven Gesellschaft.

Ungleichbehandlung bei Arbeitsassistenz

Um behinderungsbedingte Nachteile auszugleichen, gibt es für Menschen mit Behinderung einen gesetzlichen Anspruch auf Arbeitsassistenz, wenn der Grad der Behinderung mindestens 50 Prozent und die Arbeitszeit mindestens 15 Wochenstunden beträgt. Kostenträger sind das Inklusionsamt (in manchen Regionen noch Integrationsamt) oder die Deutsche Rentenversicherung. Diese Kostenträger sind sowohl für Freiberufler*innen als auch Angestellte zuständig.

Realität

Freiberufler*innen sind verpflichtet, einen Businessplan vorzulegen. Die Entscheidung über dessen Anerkennung liegt bei den Kostenträgern. Menschen in sozialversicherungspflichtigen Arbeitsverhältnissen mit einer Arbeitszeit von mindestens 15 Wochenstunden erhalten in der Regel ohne größere Probleme Arbeitsassistenz. Diese Ungleichbehandlung darf nicht sein.

Die Anerkennung einer künstlerischen Freiberuflichkeit durch die Kostenträger ist in der Praxis eher eine Einzelfallentscheidung. Oft hängt die Bewilligung von deren Mitarbeitenden ab. Die jedoch haben in der Regel keine künstlerisch-kulturelle Expertise. Zudem gewähren die Kostenträger Arbeitsassistenz nur, wenn nachgewiesen wird, dass der Lebensunterhalt langfristig durch diese Tätigkeit bestritten werden kann. Die meisten freiberuflichen Kulturakteur*innen und Künstler*innen können diesen Anspruch nicht erfüllen, weil sie – wie viele Kulturakteur*innen und Künstler*innen ohne Behinderung auch – nicht hauptsächlich von ihrer freiberuflichen künstlerischen Tätigkeit leben können.

Die Erstbeantragung von Arbeitsassistenz für Kulturakteur*innen und Künstler*innen kann oft viele Monate dauern. Erfolgt die Bewilligung schließlich (und hoffentlich), ist das Premierendatum häufig verstrichen, und anstatt auf der Bühne zu stehen, sitzt man im Zuschauer-raum.

Der Umweg über Freizeitassistenz

Falls die Kostenträger die notwendige Arbeitsassistenz nicht genehmigen, wird stattdessen zuweilen Assistenz im Bereich der Teilhabe am Leben oder der Freizeit beantragt. Sie ist einkommens- und vermögensabhängig und erfordert ab einem Bruttojahreseinkommen von

⁴ Weitere Informationen siehe Erläuterungen zur „Berechnungshilfe für den Eigenbeitrag bei Leistungen der Eingliederungshilfe nach SGB IX“ aufgrund von Einkommen unter

→ https://www.ksl-nrw.de/public/files/year/2022/05/Erl%C3%A4uterung%20zur%20Berechnungshilfe%20f%C3%BCr%20den%20Eigenbeitrag%20bei%20Leistungen%20der%20Eingliederungshilfe_.pdf (abgerufen am 24.07.23).

⁵ Weitere Informationen unter
→ <https://www.gov.uk/access-to-work/apply> (abgerufen am 24.07.23).

etwa 34.000 Euro einen Eigenanteil.⁴ Dass Freizeitassistenz als Arbeitsassistenz genutzt wird, ist absurd. Doch viele Kulturakteur*innen und Künstler*innen mit Behinderung sind gezwungen, auf diese Notlösung zurückzugreifen, um ihre Arbeit überhaupt ausüben zu können.

Erfordernisse und Lösungsmöglichkeiten

Um uneingeschränkte Teilhabe in der Kunst- und Kulturförderung zu schaffen, ist die Erweiterung des Rechts auf Arbeitsassistenz besonders für Kulturakteur*innen und Künstler*innen notwendig, die zwar freiberuflich, jedoch nicht hauptberuflich als Künstler*innen tätig sind. Eine Festanstellung in Kunst und Kultur ist auch für Künstler*innen ohne Behinderung nicht der Regelfall.

Eine Zwischenlösung wäre die Anwendung des britischen „Access to work“- Modells.⁵ „Access to Work“ ist ein staatliches Programm, das Menschen mit Behinderungen oder gesundheitlichen Beeinträchtigungen finanzielle Hilfe und maßgeschneiderte Unterstützung am Arbeitsplatz bietet, um ihre berufliche Tätigkeit zu erleichtern und Chancengleichheit am Arbeitsplatz zu fördern. Es umfasst technische Hilfsmittel, Kosten für Gebärdensprachdolmetschung und Arbeitsassistenz.

Das Programm ist Arbeitnehmer*innen in Vollzeit, Teilzeit oder selbstständiger Tätigkeit zugänglich und berücksichtigt individuelle Bedarfe: Assistenzbedarfe können recht unbürokratisch und zeitnah für kurz- und langfristige Arbeitseinsätze beantragt werden. Dieses Modell hat die berufliche Teilhabe von Menschen mit Behinderung in der britischen Arbeitswelt verbessert.

Solange es hierzulande noch keine flexibleren Modelle gibt, müssen Assistenzkosten durch Kulturförderung und künstlerische Projektbudgets gedeckt werden.

Lösungen

- Anerkennung der Assistenz- und Barrierefreiheitskosten als notwendige Voraussetzung für Chancengleichheit und Bildungsgerechtigkeit durch Kulturfördernde.
 - Aufbau von faktenorientiertem Wissen über die Bedarfe von Kulturakteur*innen und Künstler*innen mit Behinderung sowohl in der Kultur als auch im Bereich „Arbeit und Soziales“ von Entscheidungsträger*innen und Mitarbeiter*innen von Förderprogrammen, Jurymitgliedern und Antragsteller*innen. Mangelndes Wissen führt nämlich dazu, dass die Bedarfe von Menschen mit Behinderung nicht nachvollzogen, respektiert und umfänglich berücksichtigt werden können. Dazu zählt:
 - Wissen zu Barrierefreiheits- und Assistenzkosten
 - Wissen zu Chancenungleichheiten und Nachteilen aufgrund von Behinderung und den aktuellen gesellschaftlichen Auswirkungen

- Übernahme von Barrierefreiheits- und Assistenzkosten für die Durchführung beantragter Projekte und Bereitstellung zusätzlicher Mittel für die Deckung der Kosten durch die Kulturförderinstitutionen. Dafür braucht es eine Erweiterung des Fördervolumens zugunsten der Barrierefreiheit.
- Trennung von Projekt-/Produktionskosten und Assistenz-/Barrierefreiheitskosten in Budgets der Kulturförderung, damit es nicht
 - schon im Auswahlverfahren zu einer Benachteiligung von Projekten aufgrund höherer Gesamtkosten durch Berücksichtigung von Assistenz-/Barrierefreiheitskosten und/oder
 - zu Einbußen in Produktionsbudgets kommt, die meist zulasten von Künstler*innenhonoraren gehen.
- Barrierefreiheitskosten ohne Nachteil in Bezug auf Eigenanteil der Kosten: Bei Fördermaßnahmen, die einen Eigenanteil der Antragsteller*innen fordern, führt die Berücksichtigung von Kosten für Assistenz und Barrierefreiheit zum Anstieg des Eigenanteils, wenn sie nicht vom Projektbudget getrennt sind und zu 100 Prozent gefördert werden, und damit zum Wettbewerbsnachteil von Antragstellenden.
- Abschaffung von Sonderfördermaßnahmen: Die Gleichstellung und -berechtigung von Menschen mit Behinderung ist bislang in der Regel nur Gegenstand von Sonderfördermaßnahmen, nicht aber Querschnittsthema regulärer Fördermaßnahmen, dadurch werden Sonderfördermaßnahmen zu „Abschiebetöpfen“.

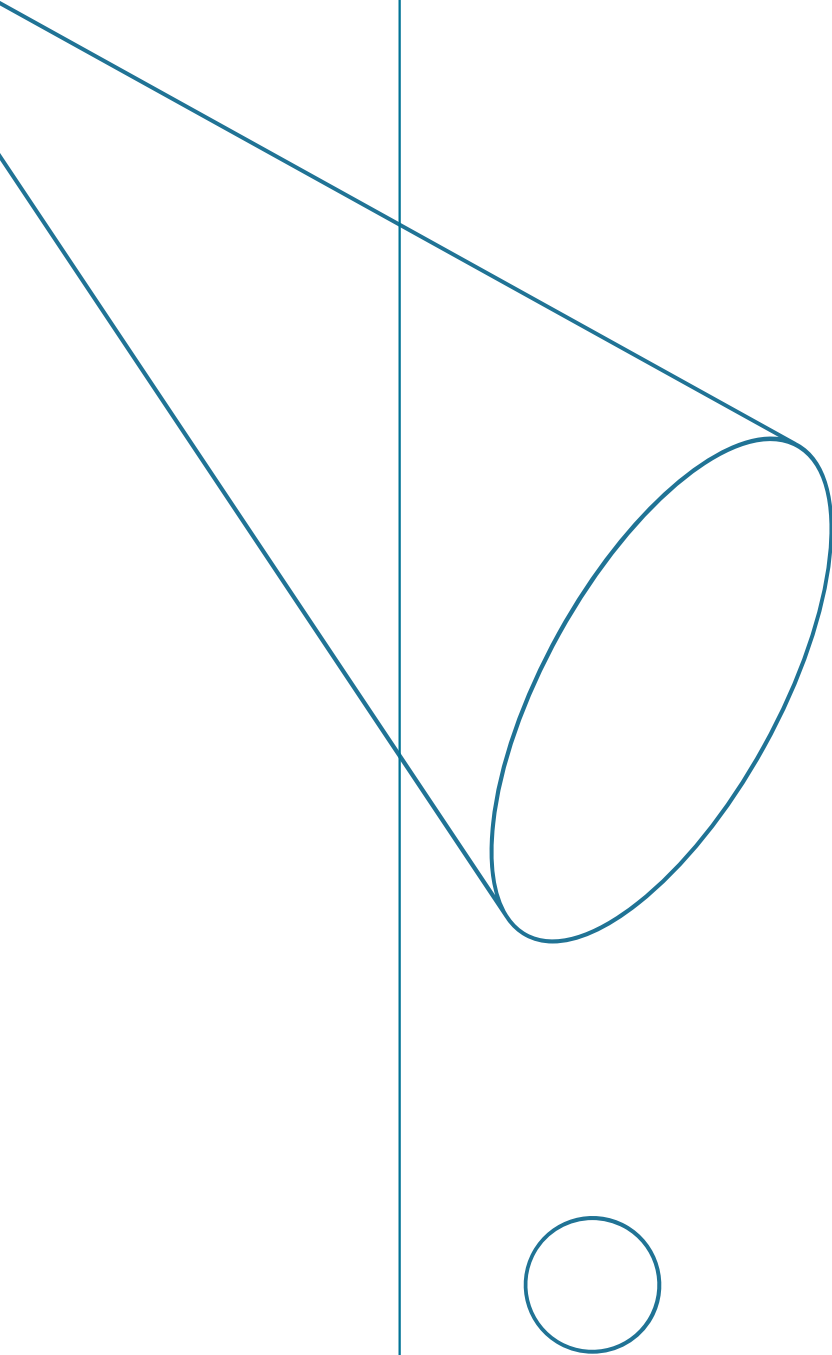
Fazit

Die Zusammenarbeit von Ministerien und Kommunalverwaltungen ist von entscheidender Bedeutung für die Klärung der Verantwortung für Barrierefreiheit und Assistenz und das Ende ungeklärter Entscheidungszuständigkeiten, die auf dem Rücken von Menschen mit Behinderung ausgetragen werden. Es ist unerlässlich, dass die Ministerialabteilungen für Kultur, Wissenschaft, Arbeit und Soziales übergreifend zusammenarbeiten, um die Arbeit von Menschen mit Behinderung und eine uneingeschränkte nachhaltige Möglichkeit zur Ausübung ihrer Kunst zu ermöglichen.

Damit Menschen mit Behinderung freiberuflich und selbstständig künstlerisch tätig sein können, bedarf es flexiblerer Assistenzmodelle, die den wirtschaftlichen und zeitlichen Produktionsbedingungen in Kunst und Kultur Rechnung tragen.

Nur durch gemeinsames, konsequentes und entschlossenes Handeln können wir die inklusive und vielfältige Kulturlandschaft und Gesellschaft schaffen, zu der wir uns verpflichtet haben. Es ist mehr als an der Zeit, mutig voranzuschreiten, Bürokratie abzubauen, agile und flexible Systeme zu implementieren und sicherzustellen, dass alle Menschen gleichberechtigt Zugang zu Kultur und Kunst haben.

Wenn gar nichts passt



Fine Freiberg und
Jones Seitz

FLINTA-Akteur*innen zwischen Kunst und Technik

Die Verfasser*innen des vorliegenden Beitrags sind Teil des Netzwerks und Vereins „Gefährliche Arbeit“. Sie schreiben aus ihrer Perspektive, nicht als Stellvertreter*innen des Netzwerks. Einige der hier vorgestellten Schieflagen stimmen mit Aspekten unserer Arbeitswelt als Solo-Selbstständige an der Schnittstelle von Kunst und Technik überein, die wir im Netzwerk verhandeln.

Die Verfasser*innen arbeiten z. B. als Video- oder Lichtdesigner*innen, Klangregisseur*innen, technische Leitungen, Veranstaltungstechniker*innen. Wir sind u. a. Frauen, Lesben, Inter*, Non-Binär, Trans* und Agender – also FLINTA. „Gefährliche Arbeit“ ist ein Netzwerk für Hybriderwerbstätige, d. h. künstlerisch und technisch arbeitende Personen. Unser Arbeitsalltag in der Theater- und Bühnentechnik ist stark sexistisch, klassistisch, rassistisch und ableistisch dominiert und strukturiert. Das führt zu strukturellen Diskriminierungsformen und zwischenmenschlichen Komplikationen.

In der Arbeitsrealität von uns FLINTA stellt sich immer die Frage, welcher Form von Diskriminierung – struktureller, finanzieller, professioneller oder eben persönlicher Art – wir nun wieder ausgesetzt sind. Werden wir in unserem Tun, in unserer Arbeit gleichermaßen ernst genommen? Oder müssen wir uns und unser Wissen bei jeder Entscheidung, bei jeder Kommunikation mit Theaterhäusern und Institutionen erneut beweisen?

Wir wissen: FLINTA an sich markiert noch keinen **safe space** und keine offenherzige Gemeinschaft. Wir begegnen immer wieder FLINTA, die Ismen reproduzieren, gewollt oder ungewollt, und sind uns bewusst, dass wir nicht frei von den Strukturen sind, die uns umgeben und bis ins Innerste prägen. Einige Verbündete sind Cis-dya⁶-Männer, einige FLINTA sind keine Verbündete. Es ist ein Privileg, statt Wettbewerbsverhalten zu zeigen, solidarisch sein zu können.

Auf erste Barrieren stoßen wir bereits bei der Anerkennung von Ausbildungswegen und Erfahrungen. In Gesprächen mit Kolleg*innen kam heraus, wie sehr FLINTA schon im Kindesalter mit Technik in Berührung kommen, die Prägung jedoch nicht gefördert, sondern ignoriert wird. Patriarchale Strukturen in unserer Gesellschaft sorgen indes dafür, dass die meisten Fachkräfte für Veranstaltungstechnik männliche Cis-dya-Kollegen sind.

Andere Abschlüsse oder langjährige Erfahrungen spielen bei Gehaltsverhandlungen⁷ und Zugeständnissen bei der Verantwortung selten eine Rolle. Viele Mitglieder unseres Netzwerks sind Quereinsteiger*innen und/oder Autodidakt*innen, deren Berufstätigkeit sich oft von der Kunst hin zur (Bühnen-)Technik entwickelt. Solche hybriden Hintergründe führen zu großer Diskrepanz bei Honoraren und Gehaltsangeboten. Einige der Berliner Theater sind noch an die Stadt Berlin tariflich gebunden,⁸ d. h., der Senat schafft feste Stellen in langwierigen

⁶ „Cis“ beschreibt Personen, deren Geschlechtsidentität zu ihrem Geschlecht passt. „Dya“ (von „dyadisch“) beschreibt Personen, die nicht inter sind, d. h., sie haben einen Körper, der in das normative Konzept von Geschlecht passt.

⁷ → <https://www.theapolis.de/de/news/show/frauen-haben-anspruch-auf-gleiches-gehalt-wie-maenner> (abgerufen am 31.08.2023).

⁸ → <https://kunst-kultur.verdi.de/theater/tarif/haustarifvertrag> (abgerufen am 31.08.2023).

Prozessen und verlangt, so es zu einer Tarifuordnung kommt, Ausbildungszertifikate.

Hat eine Person z. B. eine künstlerische Ausbildung absolviert, muss sie deren Anerkennung mit dem Senat verhandeln. Dies führt zu einem Zwiespalt zwischen Arbeitsaufgaben und Berufsbezeichnung. Manche sehen sich daher veranlasst, nachträglich einen Abschluss als Fachkraft bei der Industrie- und Handelskammer (IHK) zu machen. Das müssen sie allerdings selbst oder über das Arbeitsamt finanzieren, was häufig aufgrund der niedrigen Gehälter und geringen Rücklagen eine Mehrbelastung ist oder zu finanziellen Einschränkungen führt. Außerdem verkürzt eine solche Qualifizierung die Erwerbszeit; die Rücklagen müssten also noch größer sein, um die Ausbildungszeit überbrücken zu können. Zwar fördern die IKS die Ausbildung,⁹ doch unterscheiden sie in der Regel lediglich zwischen weiblich gelesenen und klassistisch benachteiligten Personen. FLINTA – ohnehin vom Gender-Pay-Gap¹⁰ betroffen – sind dadurch mehrfach belastet. Mit dem Abschluss als „Fachkraft“ können FLINTA die Bezahlung teilweise anders verhandeln.

Hybride Bildungshintergründe und Berufsbilder werden systematisch ausgeblendet, wenn es um Absicherungssysteme wie das der Berufsunfallversicherung (BU) geht. Letztere bietet FLINTA, die Künstler*innen **und** Techniker*innen sind, also nicht nur eine Berufsbezeichnung haben, keine Absicherung. Wie können wir als Hybriderwerbstätige vermeiden, doppelte und sowieso kaum finanzierbare Unfall- oder BU-Versicherung zu bezahlen oder eben nicht abgesichert zu sein, wenn wir in dem nicht versicherten Beruf verunfallen? Hier gibt es eine große strukturelle Schwachstelle.

Niedrige Gehälter, von denen FLINTA häufiger als Cis-dya-Kollegen betroffen sind, schlagen sich in der Altersvorsorge nieder. Hybride Berufsbilder erschweren uns den Auf- und Ausbau einer soliden Altersvorsorge. FLINTA-Beschäftigte mit hybridem Berufsbild sitzen zwischen den Stühlen und fallen damit durch die sozialen Sicherungssysteme. Wir arbeiten nicht ausreichend künstlerisch, um problemlos in die KSK zu kommen, aber auch nicht genug veranstaltungstechnisch, um die Vorteile der professionellen Reinform abzugreifen, auch bei finanzpolitischen Sachverhalten wie der Umsatzsteuer und der Befreiung davon: Meist arbeiten wir in Produktionen, die von der Umsatzsteuer befreit sind, somit können wir für Honorare keine Umsatzsteuer abführen. Da wir als Kunst- **und** Technikschafter Umsatzsteuer abführen müssen, haben wir teilweise Honorarsätze, die die Förderer in ihrem Budget nicht vorsehen. Im Umkehrschluss heißt das, dass wir weniger erhalten, als brutto budgetiert ist. Das betrifft nicht nur FLINTA, jedoch droht uns, durch die Systeme zu fallen und nicht unseren spezifischen Notwendigkeiten und Voraussetzungen entsprechend behandelt zu werden.

Die fehlende Absicherung, aber auch Altersarmut sind ein großes Problem. Die KSK deckt manche Tätigkeiten nicht ab, die mit unserer künstlerischen Rolle als z. B. Klangregie oder Lichtdesign zusammenhängen. Wir müssen also entweder Bezeichnungen hinbiegen, um von der KSK abgedeckt zu sein, oder manche Honorare zählen nicht zum

⁹ → <https://www.hwk-berlin.de/artikel/zuschuesse-fuer-berliner-ausbildungsbetriebe-91,110,169.html#F#xf6;rder-programm> (abgerufen am 31.08.2023).

¹⁰ → <https://gehaltsfrage.de/gehalt/fachkraft-fuer-veranstaltungstechnik> (abgerufen am 31.08.2023).

künstlerischen Erwerb. Zwar ist die private Altersvorsorge ein Muss, jedoch lässt sie sich mit den Abstrichen bei den Honoraren nicht immer auf einem Betrag halten, der die Absicherung im Rentenalter garantiert. Eine Lösung hierfür wäre eine angemessene Budgetierung der technischen Einrichtung für künstlerische Positionen, die die Technik betreffen (z. B. Videodesign, Bühnenbild) bei den Produktionen. Helfen würde außerdem, die Umsatzsteuerbefreiung für Personen an der Schnittstelle von Kunst und Technik zu vereinfachen oder die empfohlene Honoraruntergrenze anzuheben, sodass Förderer adäquate Sätze erlauben und Gruppen adäquate Sätze budgetieren können. Mehr Beratungsstellen, die sich auf Hybriderwerbstätigkeit und deren steuerlicher Abrechnung spezialisiert haben, könnten ebenso hilfreich sein. Unsere Tagessätze liegen im Idealfall zwischen 250 und 450 Euro, doch die Honoraruntergrenze bei geförderten Projekten liegt bei 140 Euro netto (mit KSK Mitgliedschaft) und 165 Euro netto (ohne KSK Mitgliedschaft).¹¹ Hier wird ein hierarchischer Ansatz bei den Gewerken im Theater reproduziert. Dies begünstigt Machtmissbrauch und unkollegiales Verhalten.

Aus FLINTA-Perspektive lassen sich weitere Schieflogen benennen: z. B. beim Arbeitsausfall aus Gründen, die nicht einer Krankheit zuzuschreiben sind (z. B. einer Mastektomie¹²). Die Krankenkassen übernehmen nicht immer die Kosten für geschlechtsangleichende Operationen, daher akzeptiert die KSK nicht immer notwendige Krankentage und somit ist die Art des operativen Eingriffs für die erwerbstätige Person eine finanzielle Mehrbelastung.

FLINTA sind u. a. bei der KSK von strukturellen Diskriminierungsformen betroffen, z. B. bei Formularen mit der Angabe des Geschlechts oder der Auswahl der Ansprache. Es gibt sehr wenig Studien über trans und LIN und die genauen und vielschichtigen Diskriminierungsformen im Berufsleben.¹³ Am ehesten wird zu Frauen geforscht, weil sie in das binäre Geschlechterkonzept und damit auf alle Formulare und in alle Antragsschubladen passen. Eine wichtige und einfache Lösung hierfür sind Workshops für die Sensibilisierung für z. B. trans, nichtbinäre, inter, agender Personen. Das zeigt eine Umfrage zu Trans*-Personen im Alter;¹⁴ die Ergebnisse lassen sich eins zu eins auf die KSK übertragen. Wir wissen von Fällen, in denen die Ansprache immer wieder falsch ist, wir wissen von mehrfachen Konten zur gleichen Person. Auch scheint es Fälle zu geben, in denen Menschen sich aufgrund der binären Registrierung bei der KSK vor Diskriminierung nur schützen können, indem sie der KSK nicht beitreten. Das darf keine Option sein.

Solange die Politik für einen unbürokratischen und schnelleren Ablauf bei Personenstand und Geschlechtseintrag keine Schritte tut, könnte die KSK den Künstler*innennamen oder einen sozialen Namen als Ansprechnamen verwenden, die Formulare um den Eintrag „divers“ erweitern und regelmäßig Sensibilisierungstrainings mit der Belegschaft durchführen.

¹¹ Für weitere Informationen zur Honoraruntergrenze siehe → <https://darstellende-kuenste.de/themen/soziale-lage#anchor-1376> (abgerufen am 31.08.2023)

¹² Mastektomie ist die chirurgische Entfernung von Brustgewebe und bezeichnet die vollständige oder teilweise Entfernung der Brustdrüse. Bei einigen Formen der Mastektomie bleibt der Warzenhof mit der Brustwarze erhalten.

¹³ → https://www.antidiskriminierungsstelle.de/SharedDocs/forschungsprojekte/DE/Expertise_Benachteiligung_von_trans_Personen.html?nn=305536 (abgerufen am 31.08.2023).

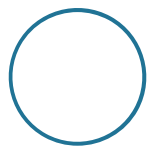
¹⁴ → <https://www.transinterqueer.org/wp-content/uploads/2021/11/TrIQ-studie-trans-u-alter.pdf> (abgerufen am 31.08.2023).

Lösungsvorschlag

Die Dekonstruktion des Patriarchats, seines Sexismus – meist in Form von toxischer Männlichkeit – und die auf Hierarchie aufbauenden Strukturen wären das Sinnvollste. Eine Umsetzung sehen wir in größeren Investitionen in Kommunikation, Verständnis und Awareness-Trainings. Auf politischer Ebene würde es helfen, Akteur*innenkategorien vor und hinter der Bühne aufzuweichen und im Fördersystem anzuerkennen, dass wir gemeinschaftlicher arbeiten, als es die Grenzen vermuten lassen. Jedoch liegt das Augenmerk in Bezug auf FLINTA-Sichtbarkeit eher vor der Bühne als dahinter. Dies sollte sich u. a. in steuerlichen Regelungen niederschlagen. Es sollte Usus sein, auf verschiedene Erfahrungshintergründe zu achten, anstatt auf das IHK-Zertifikat zu gucken, besonders bei FLINTA, besonders bei Stellenausschreibungen. Es sollte Normalität sein, dass manche Menschen körperlich anstrengende Arbeit leisten und andere Menschen andere Aufgaben übernehmen; diese Einteilung sollte unsere Gesellschaft nicht der Zuschreibung zu Geschlechtern überlassen.

Vieles würde sich verbessern, indem die Geschlechtervielfalt gesamtgesellschaftlich und dadurch auch an Theatern und Institutionen der freien Szene sprachlich adressiert wird, Formulare, Infrastruktur und Anreden also angepasst werden – angefangen bei der KSK. Kontinuität im Informationsfluss und eine durchgehende Betreuung in den Institutionen zu dem Thema „Diskriminierung von FLINTA und Genderbias“ fehlt. Einmal einen Workshop für die Belegschaft zu organisieren, reicht nicht. Alle Mitarbeitenden müssen engagiert bleiben, damit sich systematisch etwas ändert. Mehr miteinander als gegeneinander zu denken und zu agieren, sollte Usus sein.

Eltern- schaft und Bühne – ein Ding der (Un-)Mög- lichkeit?



Sigrid Plundrich

Flexibilität – eine Eigenschaft, die sowohl von darstellenden Künstler*innen wie von Eltern unbedingt verlangt wird. In der Kombination beider Lebensrealitäten wird sie allerdings zur fast unlösbaren Aufgabe. Gerade in den freien darstellenden Künsten (FDK), in denen die Arbeitsrealität von „diskontinuierliche[n] und teils hybride[n] Erwerbsverläufe[n]“ (Speicher, Haunschild, 2022, S. 12) dominiert wird, sind Flexibilität, aber auch Mobilität oft ausschlaggebend für Projekt- bzw. Förderzuschläge oder die Zusage von Engagements (ebd., S. 24). Flexibilität und Mobilität sind Herausforderungen, die es Eltern oft erschweren, für Projekte infrage zu kommen oder deren Anforderungen gerecht zu werden.

Hinzu kommt das Problem der unzureichenden sozialen Absicherung von Akteur*innen in den FDK während der ersten Jahre als Eltern (Speicher, Haunschild, 2022). Ähnlich wie bei der Grundsicherung im Rentenalter gibt es beim Elterngeld rigide Zuverdienstgrenzen. So sind zwar die Möglichkeiten, während der Elternzeit in Teilzeit zu arbeiten, seit der Einführung des ElterngeldPlus im Jahr 2015 weitaus flexibler (BMFSFJ, 2022) als zuvor. Allerdings erzielen selbstständige Künstlerinnen während der Schwangerschaft meist niedrigere Einkünfte, aus denen sich nachgehend das Elterngeld entsprechend niedrig berechnet.¹⁵ Vor allem darstellende Künstlerinnen müssen aber genau in dieser Zeit bereits mit Einkommenseinbußen wegen ihrer Schwangerschaft rechnen. In der Pilotstudie „Belastungen, Bedürfnisse und Herausforderungen von Bühnenmüttern“ (Mendrala, Usemann, 2022), die vom Verein Bühnenmütter e. V. veröffentlicht wurde, berichtet jede vierte Teilnehmerin, dass sie aufgrund von Schwangerschaft oder Mutterschaft von einer Produktion ausgeschlossen wurde bzw. aufgrund dessen ein bereits bestehender Vertrag aufgelöst wurde. Somit werden die üblicherweise eher geringen Einkünfte von Akteur*innen in den FDK während der Elternzeit nochmals verringert, obwohl der finanzielle Bedarf mit Kind wächst.

Problematisch ist auch die Phase nach der Elternzeit. Die geringeren Chancen von Bühneneltern bei der Jobvergabe – vornehmlich Bühnenmütter – sowie die größere Care-Arbeit reduzieren ihr Arbeitspensum. Dies schlägt sich direkt auf Anwartschaften im sozialen Sicherungssystem nieder, z. B. auf den Schutz vor Arbeitslosigkeit oder Rentenansprüche. Für selbstständige Mütter in den FDK sind somit Altersarmut und das Leben am Existenzminimum vorprogrammiert, wenn sie nicht auf finanzielle Unterstützung aus dem persönlichen Umfeld zurückgreifen können. Durch das hohe Maß an Mobilität und Flexibilität, das den Künstler*innen abverlangt wird, gepaart mit unregelmäßigen Jobs bei gleichzeitig niedrigem Einkommen entstehen Lücken, die sich später meist nicht mehr schließen lassen. Hier findet eine Prekariisierung der ohnehin schon prekär arbeitenden Künstler*innen in den FDK statt.

Die beschriebenen Herausforderungen machen es Theaterschaffenden in den FDK schwer, Eltern zu sein oder zu werden. Sie sind allerdings nur ein Effekt. Der Kern des Problems liegt meist in den strukturellen Gegebenheiten der Theaterbranche. Sie erschweren die Arbeit in den darstellenden Künsten in Verbindung mit Elternschaft. An erster Stelle steht hier die Arbeitsorganisation bei künstlerischen Produk-

¹⁵ In Deutschland wird das Elterngeld anhand des Einkommens in den letzten zwölf Monate vor Beginn des Mutterschutzes errechnet.

tionen; sie ist für Eltern eine der größten Herausforderungen: Arbeits- und Probenzeiten außerhalb der Norm und Öffnungszeiten von Kinderbetreuungseinrichtungen erfordern ein hohes Maß an Flexibilität und v. a. finanziellen bzw. personellen Aufwand. Ohne Unterstützung aus dem familiären oder sozialen Umfeld ist eine Betätigung als Akteur*in in den FDK kaum zu bewältigen. Wer darauf nicht zurückgreifen kann, muss mit Zusatzkosten rechnen.

In einem Berufsfeld, das sich durch besonders niedrige Einkommen auszeichnet (Speicher, Haunschild, 2022, S. 5) sind Aufwendungen, die durch zusätzliche Kinderbetreuung und höhere Reise- oder Unterkunftskosten entstehen, eine substantielle Belastung. Viele Theater-schaffende müssen deshalb von vornherein auf Produktionen oder gastbezogene Theaterengagements verzichten, sobald sie Eltern geworden sind, weil sich die Arbeit durch die Mehrkosten schlichtweg nicht lohnt. Kosten z. B. für die Kinderbetreuung kann die Produktion nicht in Projektanträge aufnehmen und nicht durch weitere Zuwendungen fördern. Somit können Mütter bzw. Väter zu einer zusätzlichen Belastung für die ohnehin knappen Budgets werden.

Aber wie könnten die sozialen und strukturellen Bedingungen für Akteur*innen in den FDK, die gleichzeitig Eltern sind, verbessert werden? Bislang wurden keine wissenschaftlichen Erhebungen zur Situation von Eltern in den FDK in Deutschland systematisch und flächendeckend durchgeführt. Daher fällt es schwer, eindeutige Lösungen zu formulieren. Es können allenfalls Rückschlüsse aus Untersuchungen benachbarter Berufsfelder oder von Ländern mit einem ähnlichen sozialen Sicherungssystem gezogen werden.

Die österreichische Initiative „HOOD for artist parents“ führte mit der IGFT¹⁶ im Jahr 2021 eine Umfrage mit dem Titel „Kind und Kunst – (wie) geht das?“ (Glatzner, 2021) zur Vereinbarkeit von der Arbeit als Künstler*in und der Gründung einer Familie durch. Die Erkenntnisse lassen sich weitestgehend auf die Situation in den FDK in Deutschland anwenden. Die Umfrage ergab, dass Eltern – vornehmlich Mütter – in den FDK in Österreich massiven Benachteiligungen ausgesetzt sind. Ähnliche Ergebnisse brachte die Pilotstudie des Vereins Bühnenmütter e. V. (Mendrala, Usemann, 2022) hervor. Aus beiden Umfragen lassen sich Lösungen ableiten, die auf die Situation von Eltern, die in den FDK arbeiten, angewendet werden können.

Familienfreundliche Arbeitszeitplanung für Eltern in den FDK

Proben tagsüber und unter der Woche sind familienfreundlich. Abendproben und Proben am Wochenende führen zu einem extremen Mehraufwand an Kinderbetreuung, der sich meist finanziell nicht ausgleichen lässt. Kinderbetreuung muss planbar sein und in der Probendisposition mitgedacht werden. Im Produktionsteam muss Klarheit bestehen, dass kurzfristige Probenänderungen einen erheblichen Mehraufwand für Künstler*innen mit Care-Verpflichtungen bedeuten.

¹⁶ IGFT: interessensgemeinschaft freie theaterarbeit.

Lohngerechtigkeit zwischen Frauen und Männern

Der Gender-Pay-Gap bei selbstständigen Künstler*innen liegt bei durchschnittlich 24 Prozent (Basten, Mangold, 2023). Bei der Berufsgruppe Musik sind es 23 Prozent und der Berufsgruppe darstellende Kunst/Film sogar 34 Prozent (ebd.). In Deutschland leisten Frauen immer noch einen Großteil der Sorgearbeit. Dies muss finanziell berücksichtigt werden. Das Gehalt von Frauen in den FDK sollte zur Existenzsicherung einer Familie beitragen können.

Branchentypische finanzielle Mehrbelastungen durch Betreuungskosten, die durch Arbeitszeiten außerhalb der Norm entstehen, sowie höhere Reise- und Lebenshaltungskosten – z. B. bei Wiederaufnahmen oder Touren – müssen in den Fokus gerückt und von Arbeitgeber*innen einkalkuliert werden. Hier würde es helfen, würden einerseits gleichberechtigte Löhne und andererseits Pauschalen für Kinderbetreuungskosten etc. unabhängig von Gagen gezahlt und in den Produktionsbudgets aufgeführt. Dies erforderte jedoch eine Novellierung des Zuwendungsrechts.

Auch die Altersarmut sei genannt: Aufgrund niedrigerer Gehälter und unsteter Arbeitsverhältnisse, die das Muttersein in den meisten Fällen nochmal verringert, sind Frauen oft nicht in der Lage, in gleichem Maße für ihre Rente zu sorgen wie Männer in den gleichen Berufen.

Faire Honorare für Theaterschaffende mit Kindern

Mit der Gründung einer Familie steigt der finanzielle Bedarf; Arbeit muss sich aber auch mit Kindern lohnen. Mindesthonorare, wie sie auch der BFDK in der Honoraruntergrenze formuliert hat,¹⁷ sind für theaterschaffende Eltern zu gering, da sie nur als Empfehlungen gelten und in der Praxis häufig keine Mindesthonorare sind, sondern die Honorargrenze beschreiben. Akteur*innen in den FDK müssen mit ihrem Lohn eine Familie ernähren können. Ebenso müssen sie aus ihrem Gehalt Rücklagen bilden und durchgehend in die Altersvorsorge einzahlen können.

Künstler*innen in den FDK gehen im Normalfall keiner durchgehenden Beschäftigung nach. Zeiten der Nichtbeschäftigung müssen v. a. von Theaterschaffenden mit Kindern finanziell gestemmt werden können und dürfen nicht zum Risiko werden. Daher sollten a) der Familienstand bei Gagentabellen und -kalkulationen berücksichtigt und b) generelle Boni für Care-Arbeitende bereitgestellt werden.

¹⁷ → <https://darstellende-kuenste.de/aktuelles/neue-honoraruntergrenze-fuer-freischaffende-akteurinnen-den-darstellenden> (abgerufen am 31.07.2023)

Höhere Wahrnehmung der Bedürfnisse von Familien und Wertschätzung der Care-Arbeit durch die Theater und deren Fördergeber

Auch Eltern können Künstler*innen sein! Die (Un-)Vereinbarkeit von Familie und Beruf in Kulturberufen darf nicht länger ein Tabuthema sein. Die Betreuung von Kindern darf nicht zu Benachteiligungen bei der Vergabe von Jobs bzw. Produktionen sowie zur Marginalisierung von Künstler*innen mit Kindern führen. Elternschaft ist kein Defizit, sondern ein Mehrwert.

Eltern in den FDK kämpfen primär mit strukturellen Benachteiligungen, die die regelmäßige Ausübung ihrer künstlerischen Arbeit erschweren, wenn nicht gar verunmöglicht und sich direkt auf die soziale Absicherung auswirken. All dies führt zu Überlegungen vieler Theaterschaffender in den FDK, die Familienplanung auszusetzen bzw. hinauszuschieben.

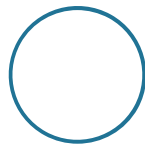
Außerdem werden durch die strukturelle Diskriminierung – meist von Frauen – den Performing Arts Talente entzogen oder sie können ihr Potenzial nicht entfalten. Hierbei sind weniger Umstrukturierungen der sozialen Sicherungssysteme als Fördermaßnahmen gefragt, deren Förderrichtlinien eine Beschäftigung von Künstler*innen mit Kindern und deren Mehrbedarf einbeziehen sollten. Beispiele sind:

- Entkopplung von Kinderbetreuungskosten bzw. finanziellem Mehraufwand (z. B. für Reise-, Betreuungs- oder Unterkunftskosten) wegen Kindern vom Gehalt
- Zwingende Prüfung der Honoraruntergrenzen und deren Einhaltung durch Fördergeber und/oder eine zu benennende Instanz der FDK
- Bereitstellung von Fördergeldern für Konzeptions-, Recherche- bzw. Nachbereitungsphasen

Die FDK benötigen zunächst finanzielle Mittel, mit denen sie den Bedarf von Akteur*innen mit Kindern abdecken können. Der Verein Bühnenmütter e. V. (→ www.buehnenmuetter.com) setzt sich bundesweit dafür ein, dass die strukturellen Ungleichheiten für Mütter in Bühnenberufen und deren damit verbundene Marginalisierung reduziert werden – sowohl an öffentlich geförderten Theatern als auch in der freien Szene.

Gerade die freien Strukturen mit ihren im Gegensatz zu den Institutionen flacheren Hierarchien und weniger starren Produktionssystemen könnten bei der Vereinbarkeit als Vorreiterinnen fungieren und neue Modelle erproben. Dieses Potenzial sollte mehr ins Bewusstsein gelangen und von Fördergebern aktiv unterstützt werden. So könnten alle von den Laboren der FDK profitieren – Theaterinstitutionen und Künstler*innen.

Ageism: ein komplexes Phänomen, gerade in den dar- stellenden Künsten



Anja Quickert

„Auch wenn wir bessere Gagen verhandeln können als vor 25 Jahren und Preise gewinnen, merken wir schon, dass die Mieten steigen, und die Kinder ernährt werden müssen, wir uns um die Rente kümmern sollten“, erklärt Fanni Halmburger, Mitglied des feministischen Kollektivs She She Pop (Halmburger, Lucassen, 2022, S. 132). „Manche haben ein Erbe im Rücken, andere nicht. Unsere Situation bleibt trotz allem strukturell prekär, und mittlerweile kommt die Frage hinzu, wie lange wir arbeiten können und wollen. [...] Reicht das Adrenalin aus? [...] Wieso wird es so schwierig, komplexe Abläufe und Text zu lernen, bis beides wirklich sitzt und man sich damit sicher fühlt?“ (ebd.)

Für den Sammelband „War schön. Kann weg ... Alter(n) in der Darstellenden Kunst“ gaben Fanni Halmburger und Lisa Lucassen (2022, S. 131–142) ein Interview, das einen Einblick in die vielfältigen Herausforderungen und Schiefagen ermöglicht,¹⁹ die das Alter(n) im Arbeitsfeld „Theater“ mit sich bringt. She She Pop blickt auf mittlerweile fast 30 Jahre erfolgreiche Arbeit als freies Kollektiv zurück, dessen selbstentwickelte Arbeitsstruktur als Best Practice in der freien Szene gelten darf. Als Arbeitgeberin bietet She She Pop Formen der sozialen Sicherung, die es in der freien Szene sonst nicht gibt: einen Stundenlohn für administrative Tätigkeiten, Kita-Tage und Geld für die Kinderbetreuung oder einen Sozialfonds (im Hinblick auf das Älter- und Krankwerden). Allerdings gehört das Kollektiv zu den wenigen institutionalisierten Gruppen, deren Arbeit mit öffentlichen Mitteln gefördert wird.

She She Pop zählt zur ersten Generation von Künstler*innen in der freien Szene, die im Alter(n) sichtbar bleiben, deren Arbeitsbiografien nicht in etablierte Institutionen münden oder andere Bereiche übergehen, die eine Beharrungskraft im eigenen Feld entwickeln und das System „freie Szene“ verändern wollen. „Aber ich glaube zu wissen, dass die Renten von uns allen unzureichend sein werden und dass wir ziemlich sicher im Alter arbeiten müssen“, erklärt Lucassen.

Systemcheck

Auch in einem Sample der „Systemcheck“-Interviewstudie „Im freien Fall“ muss eine Person Grundsicherung beziehen, weil ihre Altersrente zu gering ausfällt. Sie kombiniert sie mit einer Solo-Selbstständigkeit in der Kunst (vgl. Speicher, Haunschild, 2022, S. 18). „Dieser Sonderfall im Sample wird aller Voraussicht nach in den kommenden Jahren zu einem Regelfall in der Szene“ (ebd., S. 30), prognostiziert die Studie. Aber wie wahrscheinlich ist die Weiterbeschäftigung alternder Menschen „als Regelfall“ in einem Arbeitsfeld, dessen Finanzierung bzw. Legitimation auf Kriterien wie Innovation und Kreativität fußt? Das einen hohen Grad an physischem wie psychischem Energieaufwand einfordert und dafür wenig Kontinuität, Verbindlichkeit und soziale Absicherung bietet? In dem bislang wenig Interesse an der eigenen Geschichte und den ästhetischen Traditionen besteht und der Anblick alternder Menschen eher die Ausnahme als die Regel ist?

¹⁸ Werner, 2022, S. 71

¹⁹ Die Freuden müssen hier aus Platzmangel wegfallen.

Exkurs: Alter(n)

In Deutschland ist das Bewusstsein für negative oder stereotype Altersbilder und altersdiskriminierendes Verhalten kaum ausgeprägt. Das zeigt sich daran, dass Deutschland (noch) kein Pendant zum englischen Begriff **Ageism** entwickelt hat, und wird zudem durch die Studie „Ageismus – Altersbilder und Altersdiskriminierung in Deutschland“ belegt, die die Antidiskriminierungsstelle des Bundes im Januar 2023 veröffentlicht hat.²⁰ Demnach liegt die gesellschaftlich definierte Altersgrenze im Durchschnitt bei 61 Jahren (für 14,4 Prozent der Befragten beginnt „das Alter“ allerdings mit 50 Jahren). Eine Mehrheit der Befragten stimmt (eher) zu, dass die meisten alten Menschen einsam sind (66 Prozent), sich nicht mehr auf Veränderungen einstellen können und daher Jüngeren unterlegen sind (58 Prozent). Der Aussage „Alte Menschen tragen zum Fortschritt unserer Gesellschaft entscheidend bei“ stimmten nur 47 Prozent der Befragten zu, wogegen gut ein Drittel der Meinung ist, dass alte Menschen für die jüngere Generation „Platz machen“ und berufliche bzw. gesellschaftliche Rollen aufgeben sollten.

Gerade im Hinblick auf die bevorstehenden demografischen Veränderungen bei gleichzeitig zunehmender Altersarmut ist es höchste Zeit, neue soziokulturelle Rollen und Partizipationsmodelle für alternde Menschen zu schaffen – und neue Bilder vom Alter(n). „Rund 15 Prozent unserer Beratungsanfragen sind zu Altersdiskriminierung. Überall erleben Menschen, dass ihr Alter eine Rolle spielt und Nachteile mit sich bringen kann“, schreibt die Antidiskriminierungsstelle (siehe oben). Durch die Marginalisierung alternder Menschen verspielt die Gesellschaft wichtige soziale Ressourcen – darunter einige, die mit dem Alter zunehmen: Erfahrung, historisches Bewusstsein, soziale Kompetenz, Geduld und Genussfähigkeit.

„Die Interviews zeigen, dass die soziale Lage umso prekärer wird, je mehr Diskriminierungsmerkmale eine Person aufweist: Weiblichkeit oder eine Verortung jenseits der binären Geschlechtermatrix, ein nichtdeutscher Familienhintergrund, eigene Migrationserfahrungen, körperliche Behinderung oder das Dasein als Arbeiterkind verschärfen die Zumutungen des Systems für Einzelne“, heißt es in der Studie „Im freien Fall“ von „Systemcheck“ (Speicher, Haunschild, 2022, S. 55). Man muss sich darüber im Klaren sein, dass der Faktor „Alter“ in einer ageistischen Gesellschaft alle individuellen Diskriminierungsmerkmale und Barrieren nochmal deutlich verstärkt. Im Vergleich zu anderen gesellschaftlichen Bereichen und Institutionen ist die freie Szene also nur diverser aufgestellt.

²⁰ Grundlage der Studie ist eine bevölkerungsrepräsentative telefonische Befragung von 2.000 Personen ab 16 Jahren im Januar 2022 des Meinungsforschungsinstitut Kantar Public. (→ https://www.antidiskriminierungsstelle.de/SharedDocs/aktuelles/DE/2022/20221215_studie_altersbilder.html, abgerufen am 31.08.2023).

Marginalisierte Körperbilder

„Keiner will alt sein, alle wollen alt werden“, schreibt Franziska Werner, Leiterin der freien Spielstätte Sophiensæle und Kuratorin des Festivals „Coming of Age“, das im Jahr 2021 online stattfinden musste (Werner, 2022, S. 71). Auch sie konstatiert die „Unsichtbarkeit des Alters in theatralen, sozialen und politischen Zusammenhängen“, die sich in Projektanträgen, Spielplänen, Programmen oder Festivals fortsetzt. Alter(n) ist für Werner eine „Kurationsaufgabe“ in der darstellenden Kunst. Mehr selbst initiierte Partnerschaften zwischen unterschiedlichen Künstler*innengenerationen führten allerdings zu einer größeren Durchmischung der sozialen und ästhetischen Muster im Gesamtbild – völlig kurationsfrei.

Gerade weil Theater (zumindest im traditionellen, westlichen Verständnis) immer Präsenz voraussetzt – das Erscheinen (oder die bewusste Abwesenheit) von Körperbildern – sind diese Bilder auch immer gesellschaftlichen Normen unterworfen. Besonders auffällig und mit weitreichenden Folgen für die individuellen Arbeitsbiografien erscheint die extreme (Um-)Codierung, die weiblich gelesene Körper auf (jeglicher Art von) Bühnen im Laufe ihrer Biografie erfahren. Wird der jugendliche Körper häufig als heteronormativ sexualisiertes Objekt stilisiert, wird er im Alter unsichtbar – oder zum Gegenstand von Mitleid, Ekel oder Lächerlichkeit. Bereits 2014 schrieb Bascha Mika, ehemalige Chefredakteurin der taz – die tageszeitung, ein Buch darüber, wie Frauen ab 50 systematisch unsichtbar gemacht werden oder lieber freiwillig hinter den Kulissen verschwinden: Entsprechend lautet der Titel des Buches „Mutprobe“.

Der Arbeitsmarkt für selbstermächtigende Ästhetiken, Praktiken und Repräsentationen muss also größer werden, frei von (Alters-)Diskriminierung und auskömmlich bezahlt. Dennoch hängt die Möglichkeit, lebenslang zu arbeiten, entscheidend von individuellen Biografien und von Fähigkeiten bzw. Beeinträchtigungen im Alter ab. „Den größten Handlungsbedarf sehen die Befragten beim Thema Altersvorsorge“ (Speicher, Haunschild, 2022, S. 53).

Die grundlegenden Probleme des system(at)isch unterfinanzierten Bereichs der freien (darstellenden) Künste können nicht in den freien (darstellenden) Künsten, sondern nur im übergeordneten System gelöst werden. Im Bereich selbst können allenfalls Positionen und Prioritäten verschoben werden – zugunsten oder Ungunsten Einzelner. Natürlich ist jede Handlungsempfehlung, die zur Flexibilisierung, zur größeren Durchlässigkeit von Strukturen und Regularien führt – v. a. bei der KSK –, zum Abbau ihrer lebensweltfremden Bürokratie und dem Ausbau ihrer sozialen Absicherungsfunktion ein großer Gewinn, ebenso wie jede Umwidmung projektbezogener Fördermittel in eine prozessorientierte, ergebnisoffene Förderung.

Nichtsdestotrotz steht ein grundlegender Wandel gesellschaftlicher Paradigmen an und damit verbunden eine Neubewertung beruflicher Tätigkeitsfelder, die nicht an betrieblichem Wachstum oder Gewinnmaximierung orientiert sind und deren Relevanz für das Soziale entsprechend nicht an Rentabilitätskriterien, sondern an ihrer grundlegenden

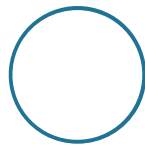
gesellschaftlichen Funktion gemessen werden muss – die über öffentliche Mittel grundfinanziert werden sollte. Dazu gehören neben der Ausübung freier Kunstpraxis Bereiche der Bildung oder jegliche Art von Care-Tätigkeit.

Ein Schritt in Richtung einer notwendigen Selbstverständigung der Gesellschaft (und dem Wandel ihrer Selbstwahrnehmung) ist die bedingungslose Transparenz. Er ist im Hier und Jetzt möglich. Gemeint ist damit die Transparenz aller Institutionen, Programme oder Maßnahmen (auch der Privatwirtschaft), die öffentliche Mittel erhalten, hinsichtlich ihrer Finanzen (inklusive Spreizung des höchsten und niedrigsten Gehalts), ihrer Diversitätsmerkmale und Beteiligungsmodelle.

Alle Honorare sollten öffentlich gemacht, alle Vertragsklauseln, die Transparenz verhindern, abgeschafft werden. Neben der Pflicht für einen jährlichen, digital verfügbaren Bericht sollte eine öffentlich zugängliche Berichtsstunde stattfinden, in der Fragen gestellt werden können. Ich bin der festen Überzeugung, dass bedingungslose Transparenz die gesellschaftlichen Aushandlungsprozesse (re-)aktiviert, mehr Wissen und Empathie erzeugt und zu mehr gesellschaftlichem Engagement, Solidarität und Gerechtigkeit führt – auch wenn diese Prozesse anstrengend sind. Mittelfristig werden dabei positive, selbstregulierende gesellschaftliche Kräfte aktiviert. Auch im – und für das – Alter(n).

„Egal, was kommt, wir bringen das auf die Bühne“, sagt Fanni Halmburger (Halmburger, Lucassen, 2022, S. 134). „Und darum denken wir eher nicht, dass wir irgendwann zu alt für das sind, was wir tun [...]. Wir denken: Im Gegenteil, das gehört alles da hin. Man sieht es viel zu wenig, und wir können es unserem Publikum zeigen.“

Internationalität als Barriere in den darstellenden Künsten



Felix Sodemann und
Sebastian Hoffmann

Einleitung

In drei Themenfeldern führt die Sozialgesetzgebung zu entscheidenden Barrieren für die Internationalität der künstlerischen Arbeit. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Sozialgesetzgebung und die umsetzenden Einrichtungen nicht auf die Kurzfristigkeit, die wachsende Internationalität der Kulturszene in Deutschland und die Hybridität der Erwerbstätigkeit eingestellt sind, die in der künstlerischen Arbeit üblich sind. Dies betrifft sowohl in Deutschland lebende Künstler*innen, die international tätig sind, als auch Künstler*innen, die aus dem Ausland nach Deutschland ziehen und um den Eintritt in das Sozialversicherungssystem bemüht sind.

Die drei Themenfelder sind:

- Hürden beim Zugang zum Sozialversicherungssystem für Künstler*innen, die aus dem Ausland nach Deutschland ziehen
- Hürden bei der internationalen temporären Tätigkeit von Künstler*innen, die in Deutschland ansässig sind
- Hürden bei der mehrsprachigen Kommunikation, die zu Fehl- bzw. Unwissen über Besonderheiten und Ausnahmefälle bei internationalen Künstler*innen führt

1. Umzug nach Deutschland

Für Selbstständige, die vorher in einem EU-Staat (oder Europäischer Wirtschaftsraum (EWR), Schweiz, Vereinigtes Königreich) ansässig waren, ist der Wechsel in das deutsche Sozialversicherungssystem in der Regel unkompliziert, weil die Versicherungszeiten der jeweils vorherigen Krankenversicherung in dem anderen Land in der Regel anerkannt werden (§ 9 SGB V, Auffangpflichtversicherung) und somit der unmittelbare Eintritt in eine gesetzliche Krankenversicherung (freiwillige Versicherung) möglich ist. Dies ist auch für Selbstständige möglich, die vorher in einem der Abkommensstaaten (Serbien, Nordmazedonien, Bosnien-Herzegowina, Montenegro, Türkei, Tunesien und Israel) versichert waren.

Problem: Wir beobachten das Missverständnis, dass unter Selbstständigen angenommen wird, die Krankenversicherung aus dem vorherigen Ansässigkeitsstaat biete auch in Deutschland vollen Versicherungsschutz, oder dass die Europäische Gesundheitskarte (EHIC) aus dem bisherigen Versicherungsland ausreichend sei. Sie wechseln auch bei der Aufnahme einer selbstständigen Erwerbstätigkeit in Deutschland daher nicht in die deutsche Krankenversicherung, obwohl dies im Rahmen der Koordinierung der sozialen Sicherheit in Europa vorgeschrieben ist. Wird der Wechsel zu einem späteren Zeitpunkt durchgeführt, drohen hohe Nachzahlungen.

Vorschlag: Meldebehörden können bereits bei der Anmeldung eines Wohnsitzes die nötige Sensibilisierung vornehmen, um einen rechtzeitigen Versicherungswechsel zu erwirken. Ebenfalls kann über den nötigen Nachweis von Vorversicherungszeiten für den Wechsel des Versicherungssystems aufgeklärt werden, die innerhalb der EU über das

Formular S041/E104 durchgeführt wird. Bei Künstler*innen, die aus den Abkommensstaaten (siehe oben) zuziehen, könnte die Sensibilisierung auch bei der Erteilung des Aufenthaltstitels in der Einwanderungsbehörde erfolgen. Auch im Fragebogen zur steuerlichen Erfassung könnte darauf hingewiesen werden.

Umzug aus einem Drittstaat nach Deutschland: Besteht mit dem Drittstaat kein gesondertes Abkommen über Vorversicherungszeiten, können Selbstständige nur über den Weg der KSK in die gesetzliche Krankenversicherung eintreten. Der Eintritt in die freiwillige gesetzliche Krankenversicherung ist in der Regel nicht möglich.

Problem 1: Künstler*innen, die 55 Jahre oder älter sind und keine gesetzliche Vorversicherung nachweisen können, sind bei einem Zuzug aus dem Ausland nicht versicherungspflichtig nach dem KSVG. Ihnen bleibt nur eine private (und aus Altersgründen dementsprechend) teure private Krankenversicherung (PKV). Die meisten Drittstaatsangehörige, die 45 Jahre oder älter sind, müssen für eine Erteilung oder Verlängerung ihrer Aufenthaltserlaubnis zudem einen Nachweis über eine angemessene Altersversorgung nachweisen. Ein Umzug nach Deutschland ist für Künstler*innen aus den genannten Ländern also nur möglich, wenn sie ein hohes Einkommen oder Ersparnisse haben, um die Kosten für die PKV und die private Altersvorsorge zu decken.

Vorschlag: Grundsätzlich sind die Altershöchstgrenzen für die Versicherungspflicht hinterfragbar. Insbesondere in Bezug auf über das KSVG versicherungspflichtige Personen sollte hier eine gesetzliche Ausnahme implementiert werden.

Problem 2: Für einige Tätigkeitsprofile aus dem Kunst- und Kultursektor besteht keine Versicherungspflicht über die KSK, da es sich nicht um künstlerische oder publizistische Tätigkeiten handelt. Hierzu gehören z. B. Produzent*innen (darstellende Künste, Film etc.) und Kurator*innen. Wenn sie keine Vorversicherungszeiten nachweisen können, bleibt auch hier nur der Weg in die PKV, der aufgrund der ebenfalls oft prekären Berufslage dieser Gruppe eine große Hürde darstellt.

Vorschlag: Dieser Situation könnte nur Abhilfe geschaffen werden, indem diese Tätigkeitsprofile auch über das KSVG versicherungspflichtig werden.

Künstler*innen mit besonderen Aufenthaltstiteln (temporärer Schutz, humanitäre Gründe, Asyl) haben in der Regel Zugang zur gesetzlichen Krankenversicherung über den damit einhergehenden Zugang zu Sozialleistungen (SGB II). Sollten jedoch Künstler*innen keinen Anspruch auf Sozialleistungen haben – weil sie z. B. ein gut dotiertes Stipendium erhalten –, besteht die Möglichkeit, über die Auffangpflichtversicherung Zugang zur gesetzlichen Krankenversicherung zu erhalten (§ 5 Absatz 11 Satz 1 SGB V). Dies geht jedoch nur, wenn für die Erteilung ihrer Aufenthaltserlaubnis keine Verpflichtung zur Sicherung des Lebensunterhalts besteht und wenn die Aufenthaltserlaubnis für mehr als zwölf Monate erteilt wurde. Der letzte Punkt ist problematisch, weil viele Einwanderungsbehörden die Dauer der Aufenthaltserlaubnis auf zwölf Monate befristen.

Vorschlag: Aufenthaltserlaubnisse aus humanitären oder politischen Gründen (§ 22 AufenthG) sollten für mehr als zwölf Monate erteilt werden, um den Zugang zur Auffangpflichtversicherung zu garantieren.

Eine besondere Problemstellung besteht für Künstler*innen der oben genannten Gruppe, die neben Sozialleistungen der Jobcenter ein Fellowship, Stipendium oder ähnliche Zuwendungen erhalten, z. B. durch Programme des Goethe-Instituts, das Gastorganisationen in Deutschland mit finanziellen Mitteln ausgestattet hat, die sie an die Künstler*innen weiterleiten. Da die Jobcenter mit wenigen Ausnahmen (§ 11a SGB II) jegliche Einnahmen anrechnen, kann es vorkommen, dass die Zuwendungen aus künstler-spezifischen Programmen die Leistungen der Jobcenter lediglich ersetzen. Die Zahlung der Stipendien bedeutet keine finanziellen Vorteile, sondern in manchen Fällen zusätzliche Schwierigkeiten in Bezug auf die Kommunikation mit dem Jobcenter sowie die Verpflichtung, bei einem Wegfall der Sozialleistungen eine eigene Krankenversicherung abzuschließen.

Vorschlag: Aufnahme bestimmter Zuwendungen (z. B. von öffentlichen Trägern oder gemeinnützigen Einrichtungen) als nicht anzurechnendes Einkommen in § 11a SGB II.

2. Hürden bei der internationalen temporären Tätigkeit von Künstler*innen, die in Deutschland ansässig sind

Der Koordinierungsrahmen der sozialen Sicherheit in Europa regelt, welches Land bei Entsendungen oder Tätigkeiten in mehreren Ländern für die Sozialversicherung zuständig ist. Die Grundregeln der Koordinierung sind, dass a) nur ein Land zuständig sein darf (um Doppelversicherungen zu vermeiden), dass b) dieses Land nicht frei gewählt werden darf (sondern ein Resultat des Wohnsitzes und der Arbeitstätigkeit ist) und dass c) in der Regel das Land zuständig ist, in dem gearbeitet wird.

Um für Arbeitstätigkeiten, die zeitlich im Voraus befristet sind, einen Wechsel des zuständigen Landes zu vermeiden, sollte eine (Selbst-) Entsendung und die Bescheinigung A1 beantragt werden. Dadurch gilt die Versicherung des Wohnsitzlandes auch bei zeitlich befristeten Auslandstätigkeiten weiter. Gleichzeitig wird bescheinigt, dass im Tätigkeitsland keine Sozialversicherungsabgaben anfallen dürfen, weil nur das Gesetz des Wohnsitzlandes gilt.

Problem: Bei Beschäftigungen (Anstellungen) im Ausland (auch kurzzeitig oder geringfügig), die keine Entsendungen sind, und einer gleichzeitigen Selbstständigkeit in Deutschland handelt es sich um Tätigkeiten in mehreren Ländern. Da in der Statushierarchie der Koordinierung der sozialen Sicherheit eine Beschäftigung gegenüber einer selbstständigen Tätigkeit höher eingestuft ist, wechselt das zuständige Land für die soziale Sicherheit zu dem Land, in dem der Beschäftigung nachgegangen wird. Dies bedeutet für Personen, die bislang

über die KSK versichert waren, dass die Versicherung beendet wird, weil Deutschland mit Beginn der Beschäftigung im Ausland nicht mehr das zuständige Land ist.

Da die Versicherung in der KSK nicht pausiert werden kann, müsste somit nach dem Ende der Beschäftigung im Ausland ein neuer Antrag auf Prüfung der Versicherungspflicht gestellt werden. Um dies zu vermeiden, könnte ein Antrag auf eine Ausnahmereinbarung bei der Deutschen Verbindungsstelle Krankenversicherung Ausland (DVKA) gestellt werden, dass für den Arbeitsvertrag im Ausland weiterhin ausschließlich deutsches Recht gilt. Sollte dem Antrag stattgegeben werden, müsste der*die Arbeitgeber*in im Ausland Versicherungsbeiträge in die deutschen Versicherungen zahlen. In diesem Fall gibt es zwei Probleme: 1) Zunächst ist die Bearbeitungszeit für Ausnahmereinbarungen sehr lange (mindestens drei Monate, oft eher länger); 2) außerdem haben die Arbeitgeber*innen im Ausland nicht die notwendige administrative Expertise, um die deutschen Beiträge korrekt zu entrichten.

Vorschlag: Da Hybriderwerbstätigkeit auch grenzüberschreitend immer häufiger wird, müsste das KSVG insofern geändert werden, dass vormals über das KSVG Versicherte, die einer temporären Beschäftigung im Ausland nachgehen, ohne oder nur mit einer erleichterten Prüfung wieder versichert werden können, z. B. über eine Art KSK-Anwartschaft.

Problem für Drittstaatsangehörige in Deutschland: Für (Selbst-)Entsendungen muss die Bescheinigung A1 beantragt werden. Selbstständige müssen dazu das Portal sv.net nutzen, das jedoch nur Anträge gesetzlich Versicherter verarbeiten kann. Außerdem bestehen Einschränkungen bezüglich der Staatsangehörigkeit: Entsendungen in die Schweiz sind nur für EU- und Schweizer Staatsangehörige möglich, die EWR-Länder (Norwegen, Island, Liechtenstein) beschränken Entsendungen auf EU- und EWR-Staatsangehörige; Dänemark erlaubt die Beantragung nur für EU-Staatsangehörige. Die Drittstaatsangehörigenverordnung VO (EU) 1231/2010 ermöglicht es (mit Ausnahme von Dänemark), auch eine A1-Bescheinigung für Drittstaatsangehörige auszustellen, für den Fall Dänemark könnte ein bilaterales Abkommen zur Anwendung kommen. Die Problematik ist, dass es unklar ist, wo und wie die Bescheinigung A1 für privat Versicherte und für die anderen Sonderfälle zu beantragen ist.

Vorschlag: Im Portal sv.net sollten detaillierte Informationen für Privatversicherte und Drittstaatsangehörige hinzugefügt werden. Außerdem sollten Informationsseiten auf den Webseiten der DVKA und Deutsche Rentenversicherung (DRV) eingerichtet werden. Das Portal sv.net sollte auch für privat versicherte Selbstständige und die oben beschriebenen Spezialfälle nutzbar gemacht werden.

3. Hürden in der mehrsprachigen Kommunikation, die zu Fehl-/Unwissen über Besonderheiten und Ausnahmefälle bei internationalen Künstler*innen führt

Ein Grundproblem bei der Versicherung internationaler Künstler*innen ist die fehlende Bereitstellung von Informationen in anderen Sprachen und die damit einhergehende Überforderung mit der technisch-bürokratischen Sprache der Behörden. Infolgedessen kommen Künstler*innen ihren Mitteilungspflichten nicht nach und erhalten nur unzureichende Informationen über ihren Versicherungsschutz. Dies betrifft insbesondere folgende Institutionen und Versicherungszweige:

KSK

Auf deren Website existieren nur zwei englischsprachige Infoblätter, die jedoch nicht über die Startseite auffindbar sind. Für Künstler*innen aus dem Ausland stellt die Prüfung der Versicherungspflicht eine große Hürde dar, da viele fälschlicherweise davon ausgehen, dass sie nicht versicherungspflichtig sein können. Stellen sie einen Antrag, machen sie oft einfache zu vermeidende Fehler, falls sie keinen Zugang zu einer begleitenden professionellen Antragsberatung haben. Künstler*innen, die über die KSK versichert sind, wissen nicht genug über ihre Mitteilungspflichten (insbesondere beim Thema „Nebenjobs“) und die Einschränkungen der Versicherung (z. B. die Möglichkeit, einen Anspruch auf vorgezogenes Krankengeld durch Zusatzbeiträge bei der Krankenkasse zu erwerben).

Vorschlag: Neben allgemeinen Informationen sollten die wichtigsten Informationsschriften und die Vordrucke zu den Änderungsmitteilungen auf Englisch verfügbar sein.

Deutsche Rentenversicherung

Die Informationen zur Versicherungspflicht für Selbstständige sind nur auf Deutsch verfügbar. Vielen aus dem Ausland zugezogenen Personen ist daher nicht bekannt, dass sie bei bestimmten selbstständigen Tätigkeiten versicherungspflichtig sind. Dies betrifft insbesondere die Tätigkeiten Lehrender, die nicht über die KSK pflichtversichert sind. Hohe Forderungen für die rückwirkende Zahlung von Beiträgen sind häufig, die selbstständig tätige Lehrende, die in der Regel nur geringe Honorare bekommen, nicht leisten können.

Vorschlag: Die Finanzämter sollten im Rahmen der Anmeldung der Selbstständigkeit auf die Versicherungspflicht in mehreren Sprachen hinweisen.

Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen

Die Möglichkeit einer freiwilligen Versicherung für Selbstständige ist vielen nicht bekannt. Im Ausland ansässige Personen, die von deutschen Bühnen angestellt werden, werden nicht ausreichend über die Versicherungspflicht informiert und reagieren mit Unverständnis über den Abzug der Beiträge. Sie erhalten außerdem nur unzureichend Informationen über die Möglichkeit zur Rückerstattung der Beiträge.

Unfallversicherung

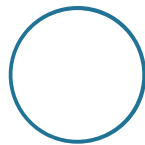
Vielen Selbstständigen ist nicht bewusst, dass sie nicht automatisch unfallversichert sind, auch dann nicht, wenn sie über die KSK versichert sind. Dies kann insbesondere bei verletzungsanfälligen Tätigkeiten (Tanz, Zirkus) zu Problemen führen, weil die Künstler*innen bei einer Berufsunfähigkeit nicht ausreichend abgesichert sind.

Vorschlag: Die KSK sollte in mehreren Sprachen verstärkt darauf hinweisen, dass Selbstständige sich um eine Unfallversicherung selbst kümmern müssen.

Freiwillige Arbeitslosenversicherung und Gründungszuschuss

Viele wissen nicht, dass sie nach einer Arbeitslosigkeit und dem Bezug von Arbeitslosengeld I bei der Aufnahme einer selbstständigen Haupttätigkeit einen Antrag auf freiwillige Zahlungen in die Arbeitslosenversicherung und einen Antrag auf einen Gründungszuschuss stellen können.

Das (Fair)- Sprechen für klassismus- betroffene Akteur*in- nen



Catharina Koch

1. Wir sollten über Geld sprechen.

Die Interviews der Studie „Im freien Fall“ zeigen, dass die Menge der Diskriminierungsmerkmale die soziale Situation von Akteur*innen der Kulturszene deutlich beeinflusst. Dabei macht die starke gegenseitige Verknüpfung von ökonomischem, sozialem und kulturellem Kapital (vgl. Bourdieu, 1983, S. 183), die auch die Diskriminierungsform „Klassismus“ prägt, einen Verbleib in der Szene besonders schwer. Klassismus spielt bereits eine Rolle bei der Auswahl der Studierenden, v. a., weil laut „Art.School.Differences“-Studie verinnerlichtes Kulturkapital in Form besonderen Vorwissens, besonderer Bildung und Erfahrung im Kunstkontext als Zugangsvoraussetzungen gelten. Aber auch das ökonomische Kapital, das bereits bei Aufnahmeprüfungen gefordert ist, erleichtert den Zugang zur Kunsthochschule (vgl. Saner, Vögele, Vessely, 2016, S. 24.)

Die finanzielle Unterstützung durch das BAföG-Amt kann im Studium Entlastung für die Arbeiter*innenkinder bedeuten. Allerdings bedeutet das regelmäßige Abtragen der Schulden, das fünf Jahre nach der Regelstudienzeit fällig wird, für die Akteur*innen weitere finanzielle Schwierigkeiten. Zur Förderung von Akteur*innen mit sozial schwächerer Herkunft benötigt es demnach ein BAföG, das nicht zurückgezahlt werden muss und somit das Armutsrisiko nicht erhöht.

Um nach dem Studium dauerhaft und professionell in der Kultursparte zu arbeiten, brauchen Akteur*innen entweder eine der seltenen Festanstellungen oder die Möglichkeit, eine Vielzahl von Nebentätigkeiten zu bewältigen. Alternativen für eine Absicherung bestehen zurzeit lediglich in einer Partnerschaft mit einer besserverdienenden Person oder in einem Erbe. Daher müssen Gehälter und Strukturen geschaffen werden, damit sich alle Menschen die Kulturarbeit leisten können. Ein großes Problem ist dabei, dass laut Dröscher (2020, S. 159) die unterschiedlichen Produktionsbedingungen in den darstellenden Künsten meistens verschleiert werden, sodass Betroffene klassistische Erfahrungen oft nicht kommunizieren können. Dadurch spalten sie in den meisten Fällen ihre Herkunft von ihrer Identität ab und verleugnen sie: Auch die Arbeiter*innenkinder passen sich an die Elite der darstellenden Künste an (vgl. ebd.). Das führt zu einer Reproduktion des klassistischen Systems, das nur aufgebrochen werden kann, wenn alle Beteiligten einer Produktion über Geld sprechen.

Laut dem Kulturkodex Manifest (vgl. Ghormesabzi et al., o. J.) bedeutet das für die Kulturbetriebe in den darstellenden Künsten, Gehälter und die Gehälterstruktur transparent zu gestalten, um in den Diskurs gehen zu können. Dementsprechend sollte der Staat ein verschärftes Transparenzgesetz erlassen, das dies von den Kulturbetrieben einfordert. Für alle müssen Mindestgagen von mindestens 3.000 Euro geschaffen werden, auch für Assistent*innen und FSJler*innen. Förderungen in der freien Theaterszene sollten so gestaltet werden, dass bereits mit einer staatlichen Förderung die Mindestgage für die Akteur*innen gesichert ist. Außerdem muss auch der Staat beispielsweise mit Sozialversicherungen der Altersarmut entgegenwirken, indem Fonds eingerichtet werden, in die der Staat automatisch mit je-

der Förderung einzahlt. Die Fonds fungieren als zusätzliche Rente und werden erst dann ausgezahlt, sobald jemand das Rentenalter erreicht. Darüber hinaus sollte eine staatliche Absicherung geschaffen werden, die Produktions- und Reisekostenvorschüsse sowie Entschädigungen für Ausfälle, zeitaufwendige Projekt- und Stipendienbewerbungen zahlt (vgl. Ghormesabzi et al., o. J.) Dabei ist zu beachten, dass mit der Antragsstellung für Arbeiter*innenkinder oftmals sprachliche Schwierigkeiten einhergehen. Daher müssen die Zugänge beleuchtet werden.

2. Wir sollten überdenken, wie wir sprechen, schreiben und verteilen.

Die Sprache in Formularen von Behörden wird häufig als „Amtssprache“ bezeichnet. Behörden verwenden keine einfachen Formulierungen wie „das Amt überprüft“, sondern greifen auf komplexe Satzstrukturen zurück: „Das Amt hat zu prüfen.“

Bourdieu (2020) fiel bei der Betrachtung von angesehener Sprache auf, dass Begriffe und Redewendungen der Alltagssprache durch sehr ausgewählte und seltene Ausdrücke ersetzt werden. Oftmals ist dadurch eine Sprache sehr eigenwillig, die Sprecher*innen oder Verfasser*innen nutzen einen anderen Satzbau, als es in der Alltagssprache üblich ist. Ein solcher Umgang mit Sprache, die „Strategie der Herablassung“ (ebd., S. 397) löst bei Adressat*innen, die das Spiel mit der Sprache nicht beherrschen, eine große Verunsicherung aus.

Selbst wenn eine solche Strategie nicht bewusst angewendet wird, löst sie bei den Adressat*innen das Gefühl aus, dass jedes Wort, jeder Satz und jede Satzlänge korrekt gewählt sein müssen. Durch die Verunsicherung trauen sie sich nicht, Rückfragen zu stellen, auch wenn sie wenig von dem Geschriebenen verstanden haben. Das Ausfüllen von Formularen speichern die Akteur*innen als sehr unangenehm und erzwungen ab, wie die Studie „Im freien Fall“ zeigt. Der Sprachgebrauch in Formularen der Sozialversicherung muss also reflektiert werden.

Auch der Wortschatz von Arbeiter*innenkindern kommt in offiziellen Dokumenten kaum vor; der Sprachgebrauch der oberen Klassen wird als elementar gewertet (Meulenbelt, 1988, S. 102–103). „Es zeigt sich also, daß zwischen Klasse und Sprache ein direkter Zusammenhang besteht, ebenso wie zwischen Sprachgebrauch und Unterdrückung“ (Ebd., S. 104). Daher sollten in den Ämtern mindestens einmal jährlich diskriminierungskritische Workshops, auch zum Thema Klassismus, durchgeführt werden, deren Besuch verpflichtend ist und die das Augenmerk auf den Sprachgebrauch richten. Außerdem sollten Künstler*innen, die sich erfolgreich mit der Thematik auseinandergesetzt haben, Personen mit Arbeiter*innenhintergrund empowernde, staatlich finanzierte Workshops zur Selbstermächtigung anbieten (vgl. Ghormesabzi et al., o. J.).

Damit Akteur*innen zukünftig z. B. Formulare besser verstehen können und die „Strategie der Herablassung“ vermieden wird, sollten solche Dokumente in einfacher Sprache verfasst sein.²¹ Zudem sollten Behörden und Sozialversicherungsträger an der Transparenz von Texten arbeiten: durch Schlagwörter oder Ansprachen, die kurz das Folgende verdeutlichen. So kann schnell erfasst werden, für welche Personen welche Unterpunkte relevant sein könnten. Der Staat muss in Kooperation mit erfahrenen Künstler*innen kostenlose Beratungsstellen einrichten, die dabei helfen, Formulare auszufüllen, Förderungen zu suchen, Finanzierungspläne bzw. Anträge zu schreiben, Honorare festzulegen und Abrechnungen zu machen. Zugleich müssen Geldgeber*innen einer Ablehnung Begründungen beifügen, und es sollte eine niedrigschwellige Form des Dialoges geben, bei dem die Geldgeber*innen auf die Akteur*innen mit einem Hilfsangebot zugehen. Nicht im Vordergrund stehen sollte, was Akteur*innen „falsch“ gemacht haben. Vielmehr müssen die Beratenden wie Kooperationspartner*in agieren. Sie müssen gemeinsam mit den Akteur*innen Wege finden, wie deren Wünsche erfüllt werden können.

Darüber hinaus sollte bei der Erstellung von Formularen der Sozialversicherung die Perspektive von Nichtakademiker*innen einbezogen werden, bzw. sollten die Formulare von ihnen kontrolliert werden, damit ein klassistischer Sprachgebrauch unterbunden und auch Nichtakademiker*innen adressiert werden können. Damit die Perspektiven von Personen, die von Klassismus betroffen sind, kontinuierlich mitgedacht werden, sollte bei den Sozialversicherungsträgern, Geldgeber*innen und Theatern dem Kulturkodex Manifest zufolge eine 20-Prozent-Quote für marginalisierte Personengruppen eingeführt werden. Eine solche Quote betreffe alle staatlichen Ämter, die mit der Sozialversicherung zu tun haben, und nähme Einfluss auf Förderungen und Stipendien. Schließlich gibt es genügend Akteur*innen mit Arbeiter*innenhintergrund und aus anderen marginalisierten Gruppen, die sich einbringen wollen. Akademiker*innen bilden jedoch immer noch die Mehrzahl in Gremien, was ein deutlicher Hinweis auf eine immer noch vorhandene strukturelle und institutionelle Diskriminierung ist.

²¹ Im Sinne der Intersektionalität sollten weitere Formen der barrierefreien Kommunikation mitgedacht werden, z. B. DGS, Leichte Sprache, Bildbeschreibungen.

Öko- nomische, kulturelle und soziale Kontinui- täten und Besonder- heiten für Ost- deutschland

Daniel Kubiak

Das Projekt „Systemcheck“ untersucht auch die spezifische ökonomische Situation freischaffender darstellender Künstler*innen. Ich wurde für diesen Artikel gebeten, auf die Spezifika der deutsch-deutschen Ost-West-Differenz einzugehen. Auch fast 35 Jahre nach der Öffnung der Berliner Mauer ist diese Differenz nicht nur diskursiv ein Thema, indem noch immer medial, künstlerisch und wissenschaftlich der Osten zu einem untersuchten und besprochenen Gegenstand gemacht wird. Auch sozioökonomisch und damit in Fragen der sozialen Ungleichheit spielt die Ost-West-Herkunft weiterhin eine Rolle und schreibt sich in der Nachwendegeneration sozialstrukturell und identitätspolitisch fort (Kubiak, 2018).

Menschen in den neuen Bundesländern leben seit 1989/1990 in einer Transformationsgesellschaft (Mau, 2019; Kollmorgen, 2011). Sie bedeutet für fast alle Individuen Veränderungen in der Lebensführung. Über 80 Prozent der Ostdeutschen hatten z. B. 1993 nicht mehr die gleiche Arbeitsstelle wie 1990, ein Großteil der staatlichen Immobilien wurde privatisiert (Holm, Bernt, 2020), neue gesellschaftspolitische Fertigkeiten mussten erlernt werden. Die ostdeutsche Gesellschaft ist eine Gesellschaft, die bis 1990 das Leben in einer pluralen Demokratie kaum einüben konnte. Um diesen Nukleus drehen sich die relevanten Aushandlungen und Konflikte in der aktuellen postmigrantischen Bundesrepublik (Foroutan, 2019).

In der Soziologie erwies sich Bourdieus Sozialraumtheorie als wirkmächtiges Konzept für die Betrachtung von Gesellschaft und v. a. von sozialer Ungleichheit. Bourdieu arbeitet mit dem legitimen Geschmack der herrschenden Klasse und nutzt das Konzept des Habitus²². Sozialisation sei von bestimmten Ressourcen so geprägt, dass wir diesen Habitus so sehr inkorporiert hätten, dass wir kaum in der Lage seien, aus ihm auszubrechen.

Ressourcen: Bourdieu erklärt Ressourcen anhand von drei Kapitalien, die darüber entscheiden, zu welcher Klasse man gehört: 1) ökonomisches, 2) kulturelles und 3) soziales Kapital.

Bourdies Konzept lässt sich gut auf Menschen aus Ostdeutschland anwenden. Menschen z. B., die in der DDR sozialisiert und erfolgreich wurden, konnten ihre Kapitalien nach der Wiedervereinigung nur noch marginal nutzbar machen. So fand nach 1990 eine Entwertung statt, die sich auf Kinder und Enkel ausgewirkt hat. Ich gehe davon aus, dass sich dies in den Positionen und Möglichkeiten der Kulturproduktion niederschlägt. Die Entwertung der Kapitalien in der Betrachtung der Situation freier darstellender Künstler*innen ernst zu nehmen, erscheint mir als wichtige Perspektive auf die soziale Absicherung dieser Personengruppe. Ich erläutere dies nun anhand der drei Kapitalien.

²² Habitus ergibt sich aus den Umgangsformen, dem Lebensstil, der Sprache und dem allgemeinen Auftreten einer Person, die somit einen Geschmack entwickelt. Bourdieu unterscheidet zwischen dem legitimen Geschmack der herrschenden Klasse, also z. B. zu seiner Zeit der Besuch von Oper und Theater, dem Essen von Reis oder dem Erwerb und der Präsentation avantgardistischer Kunst. Dem stellt er den Geschmack der Mittelklasse und der Arbeiterklasse gegenüber.

Ökonomisches Kapital

Für den Kunst- und Kulturbetrieb kann der Besitz oder Nichtbesitz eigenen oder familiären Vermögens sehr relevant sein – aber auch hinderlich (siehe Hannah Speicher, S. 13). Faktisch kann eine gute ökonomische Absicherung für die Entscheidung förderlich sein, den Hazard²³ einzugehen, mit Kunst Geld zu verdienen.

Wir wissen aus Studien, dass z. B. ostdeutsche junge Menschen kaum erben werden, weil Eltern und Großeltern nur selten in der Lage waren, vererbbares Vermögen zu erarbeiten. Dies bedeutet für ostdeutsche Kunstschafter in der Regel, dass sie mit oder neben der Kunst weiteres Geld verdienen müssen. Das kann die kreativen Möglichkeiten stark einschränken.

Wir wissen aus Studien, dass z. B. ostdeutsche junge Menschen kaum erben werden, weil Eltern und Großeltern nur selten in der Lage waren, vererbbares Vermögen zu erarbeiten. Dies bedeutet für ostdeutsche Kunstschafter in der Regel, dass sie mit oder neben der Kunst weiteres Geld verdienen müssen. Das kann die kreativen Möglichkeiten stark einschränken.

Durchschnittlich werden in Westdeutschland deutlich häufiger Vermögen oder Immobilien vererbt. Die Bundesbank errechnete den Unterschied zwischen Vermögen von Ost- und Westdeutschen. Während Menschen in Westdeutschland 2021 rund 117.000 Euro Nettovermögen hatten (hier finden wir auch ein Süd-Nord-Gefälle), konnten Ostdeutsche über ein Nettovermögen von rund 43.000 Euro verfügen.²⁴ Menschen ohne deutschen Pass haben ein noch niedrigeres Vermögen.

Auch das Lohnniveau ist in Ostdeutschland sehr viel niedriger als in Westdeutschland. Weiterhin ist es also seltener, dass ostdeutsche Familien neues Vermögen erwirtschaften, das dann an neue Generationen weitergegeben wird.

Historisch bedingte Besonderheiten im Ost-West-Verhältnis ergeben sich z. B. aus dem Besitz der Immobilien in Ostdeutschland. So zeigten Matthias Bernt und Andrej Holm 2020, dass 85 Prozent der vormals staatlichen Immobilien an westdeutsche Firmen oder Privatmenschen verkauft worden waren. So wird bis heute im Osten erwirtschaftetes ökonomisches Kapital durch den Westen in Form von Mietzahlungen abgeschöpft. Während sich das ökonomische Niveau seit 1990 erheblich verbessert hat, die Arbeitslosenzahlen ab den 2010er Jahren gesunken sind und die private und öffentliche Infrastruktur sich stark verbessert hat, gibt es weiterhin ökonomische Unterschiede, die sich auf die ökonomische Absicherung ostdeutscher Künstler*innen im Vergleich negativ auswirken. Grundsätzlich sollte in der öffentlichen Debatte diese verschärften ökonomischen Unterschiede in großen Teilen Ostdeutschlands bei der sozialen Sicherung unbedingt berücksichtigt werden.

²³ Max Weber beschrieb 1917 die wissenschaftliche Karriere als „Hazard“ und meinte damit eine riskante und nicht berechenbare Karriereentscheidung. Ihm zufolge sind für einen Hazard nicht alle Menschen gleichermaßen geeignet.

²⁴ → <https://www.bundesbank.de/de/aufgaben/themen/monatsbericht-vermoegen-in-deutschland-sind-deutlich-gestiegen-907726> (abgerufen am 09.07.2023).

Kulturelles Kapital

Ein weiterer Aspekt für die Betrachtung sozialer Ungleichheit ist die Anerkennung von Bildungsabschlüssen und das allgemeine Wissen über die „richtige“ Kultur. Damit können gemeint sein: gesellschaftlich anerkannte Verhaltensweisen, als legitim anerkannte Kunst, das Kennen von Künstler*innen oder Methoden innerhalb der Kulturproduktion.

Diverse Studien zeigen, dass Ostdeutsche nach der Wiedervereinigung einen Verlust kulturellen Kapitals erlebten. Öffentliche und private Arbeitgeber*innen erkannten Berufs- und Bildungsabschlüsse nicht immer adäquat an und aus diversen Gründen konnten Ostdeutsche vor 1990 nicht an den gleichen Kulturdebatten partizipieren. Das Kultursystem als staatlich regulierter Betrieb war in seinen inhaltlichen Umsetzungen limitiert. Gleichzeitig war es darauf angewiesen, mit den Limitierungen kreativ umzugehen.

Viele Begriffe, Verhaltensweisen oder im Westen als legitim markierte Künstler*innen waren entweder nicht bekannt oder es gab aufgrund von Zensur und Reisebeschränkungen keinen Zugriff darauf.

Für Bourdieu ist die Frage nach dem legitimen Geschmack von Kunst und Kultur eine für die gesellschaftliche Positionierung entscheidende Frage. In dem hier besprochenen Kontext kann das z. B. relevant werden, wenn von „Diskussionsregeln“ bei der Antragstellung gesprochen wird (siehe Speicher, S. 10), die man beherrschen muss, um bei den Jurys erfolgreich Geld beantragen zu können. Hier empfiehlt es sich, bei Antragsteller*innen die Ost-West-Differenz als Kategorie zu bedenken und damit bei der Besetzung von Jurys auf die Repräsentation zu achten. Diese Repräsentationen müssen natürlich immer als Intersektion diverser Kategorien gedacht werden, denn auch ableistische, sexistische oder rassistische Ausschlüsse können die Osterfahrung relativieren oder verstärken.

Soziales Kapital

Diese Kapitalart nutzt Bourdieu dazu, soziale Ungleichheit zu beschreiben. Sie bezieht sich auf die sozialen Netzwerke, die Menschen knüpfen können. Also geht es darum, ob und welche Menschen man kennt und die zum eigenen Netzwerk gezählt werden können, um auf deren Ressourcen zugreifen zu können, die zu bestimmten Positionen verhelphen können.

Quellenverzeichnis

Basten, Lisa; Mangold, Lisa. (2023). Massiver Gender-Pay-Gap in Kulturberufen. Berlin: ver.di, → <https://kunst-kultur.verdi.de/schwerpunkte/soziale-lage/kuenstlersozialkasse/++co++921c7470-a942-11ed-bd44-001a4a160117> (abgerufen am 13.04.23).

Bernt, Matthias; Holm, Andrej. (2020). Die Ostdeutschlandforschung muss das Wohnen in den Blick nehmen. *sub\urban*, 8 (3), 97–114.

Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend. (2022). Elterngeld. Berlin: Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, → <https://www.bmfsfj.de/bmfsfj/themen/familie/familienleistungen/elterngeld/elterngeld-73752> (abgerufen am 11.04.23).

Bourdieu, Pierre. (1983). Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Kreckel, R. (Hg). *Soziale Ungleichheiten*. Soziale Welt. Sonderband 2. Göttingen: Otto Schwartz & Co.

Bourdieu, Pierre. (2020). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 27. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Dröscher, Daniela. (2020). Zeige deine Klasse. Soziale Herkunft und freies Theater. In: *Impulse Theater Festival*. (Hg). *Lernen aus dem Lockdown? Nachdenken über freies Theater*. Berlin: Alexander Verlag. S. 157–166.

Foroutan, Naika. (2019). *Die postmigrantische Gesellschaft – Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: transcript.

Ghormesabzi, Pantea; Freitag, Kim; Arnold Komarov, Trixa; Ferrari, Josephine; Förschl, Malu; Völkening, Stefan. (o. J.). *Kulturkodex Manifest. Pluralität & Teilhabe im Kulturbetrieb*, → <https://kulturkodex.tumblr.-com/Bezahlung> (abgerufen am 13.04.2023).

Glatzner, Veronika. (2021). *kind und kunst – (wie) geht das? Auswertung der Umfrageergebnisse*. Wien: IG Freie Theaterarbeit, → <https://freietheater.at/wp-content/uploads/2022/11/gift-3-2021-umfrage-kidnd-und-kunst.pdf> (abgerufen am 13.04.23).

Goffman, Erving. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York (u. a.): Doubleday.

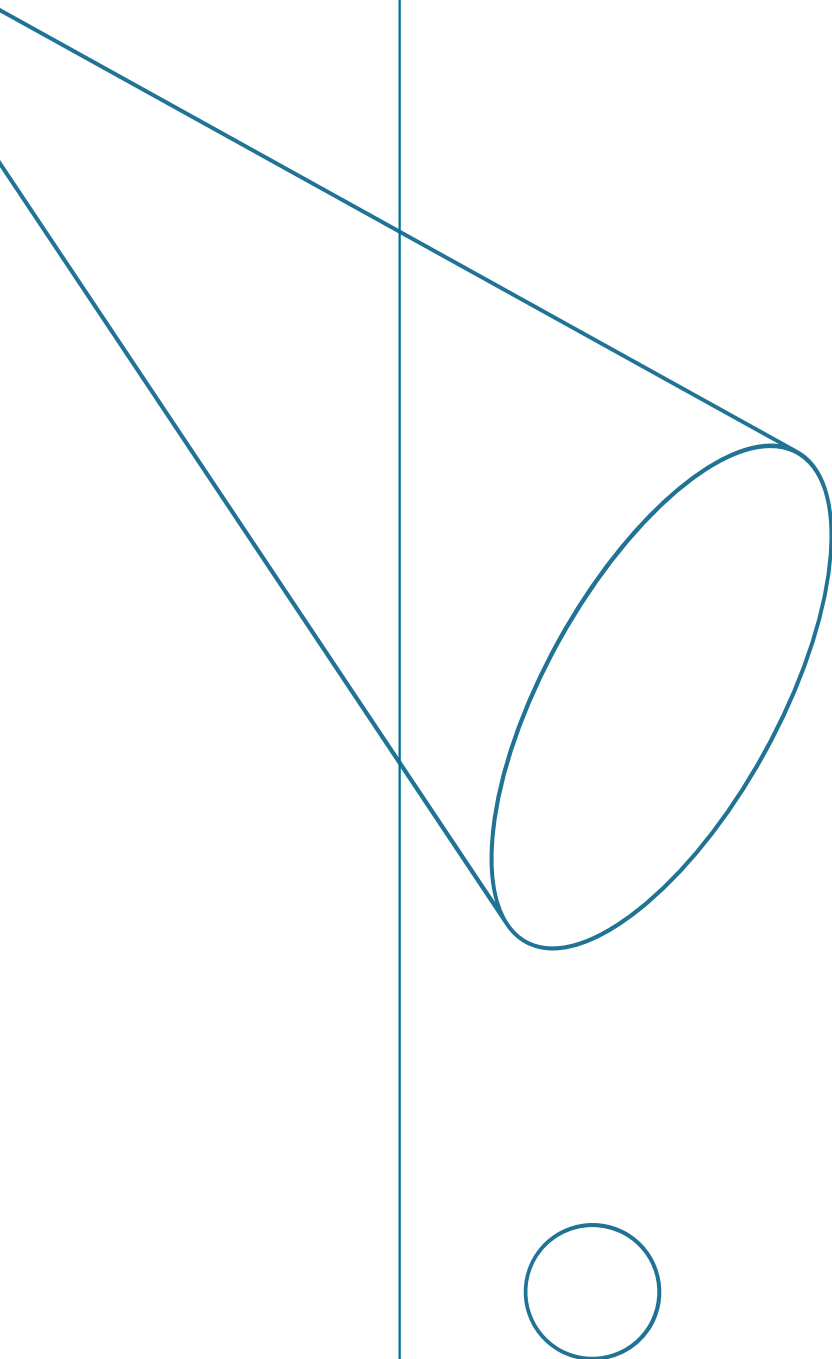
Halmburger, Fanni; Lucassen, Lisa. (2022). „Egal, was kommt, wir bringen es auf die Bühne“. Ein Interview mit Fanni Halmburger und Lisa Lucassen. In: Hiesl, A.; Roland, K. (Hg). *War schön. Kann weg ... Alter(n) in der Darstellenden Kunst*. Berlin: Theater der Zeit. S. 131–142.

Kollmorgen, Raj; Koch, Frank Thomas; Dienel, Hans-Liudger. (2011). *Diskurse der deutschen Einheit*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Kubiak, Daniel. (2018). Der Fall „Ostdeutschland“: „Einheitsfiktion“ als Herausforderung für die Integration am Fallbeispiel der Ost-West-Differenz. *Zeitschrift für Vergleichende Politikwissenschaft*, 12 (1), 25–42.

- Mau, Steffen. (2019). Lütten Klein – Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mendrala, Annika Sophie; Usemann, Verena. (2022). Belastungen, Bedürfnisse und Herausforderungen von Bühnenmüttern – Eine Pilotstudie zur Lebenssituation von Bühnenkünstlerinnen mit Kindern. Berlin: Bühnenmütter e. V., → <https://static1.squarespace.com/static/600ae7ac3babe51392094a3b/t/632179335510c80f25d36a25/1663138105337/PILOTSTUDIE+-+BÜHNENMÜTTER+e.V.+2022.pdf> (abgerufen am 13.04.23).
- Meulenbelt, Anja. (1988). Scheidelinien. Über Sexismus, Rassismus und Klassismus. Reinbek: Rowohlt.
- Saner, Philippe; Vögele, Sophie; Vessely, Pauline. (2016). Schlussbericht Art.School.Differences. Researching Inequalities and Normativities in the Field of Higher Art Education. Zürich: Institute for Art Education, Züricher Hochschule der Künste.
- Speicher, Hannah; Haunschild, Axel. (2022). Im freien Fall. Beschäftigungsformen, soziale Sicherungen, Selbstverständnisse und Bewältigungsstrategien in den freien darstellenden Künsten. Berlin: Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V., → https://darstellende-kuente.de/sites/default/files/2022-12/221121_DP1_Im_freien_Fall.pdf (abgerufen am 27.08.2023).
- Werner, Franziska. (2022). Forever young oder Stages of Ageing. Altern in der Freien Szene – eine Kurationsaufgabe. In: Hiesl, A.; Roland, K. (Hg). War schön. Kann weg ... Alter(n) in der Darstellenden Kunst, Berlin: Theater der Zeit. S. 65–76.

Anhang



Biografien

Fine Freiberg, *1979 in Ost-Berlin, seit ihrer Kindheit technikaffin, studierte von 2002 bis 2009 Bildende Kunst (Film/Fotografie) an der HGB Leipzig. Von 2009 bis 2015 war sie Medienpädagog*in und Dozentin. Seit 2015 übernimmt sie Videodesign- und technik am „Hebbel am Ufer“-Theater und mit freien Theatergruppen, von 2016 bis 2019 war sie künstlerische Mitarbeiter*in an der UdK Berlin. Seit 2021 ist sie Fachkraft für Veranstaltungstechnik und Mitglied des FLINTA Netzwerks „Gefährliche Arbeit“ und organisiert zusammen mit Jones Workshops. Derzeit ist sie im Rechercheprozess für ein Theaterstück zu kollektiver Erinnerung.

Sebastian Hoffmann koordiniert für das Internationale Theaterinstitut (ITI) Zentrum Deutschland das touring artists-Beratungsangebot zu den administrativen Regelungen des grenzüberschreitenden Arbeitens im Kulturbereich (alle Sparten). Er studierte Nordamerikastudien und Filmwissenschaften an der FU Berlin und am Reed College (USA) und war als Agent und Veranstalter in der Musikbranche sowie als Berater bei Music Pool Berlin und bei der Smart-Genossenschaft tätig.

Catharina Koch wuchs im Raum Nienburg (Weser) als Arbeiter*innenkind auf und lebt heute in Hamburg. Sie ist künstlerische Leitung und Performerin des feministischen Performancekollektivs rio.rot. Darüber hinaus arbeitet sie als selbstständige Theaterpädagogin und lehrt die Fächer Theater und Germanistik. Catharinas künstlerische Forschung und ihre Workshops beschäftigen sich v. a. mit Klassismus und Bildungszugängen. Daher absolvierte sie 2021 ihren Master mit der Abschlussarbeit „Klassismus im Sprachgebrauch der Öffentlichkeitsarbeit an Theatern“. Außerdem betreibt sie Aufklärungsarbeit zur chronischen Krankheit Endometriose, von der sie selbst betroffen ist.

Daniel Kubiak, geboren 1982 in Berlin-Friedrichshain, ist seit 2020 Postdoc am Berliner Institut für empirische Integrations- und Migrationsforschung (BIM) an der Humboldt-Universität zu Berlin (HU). Von 2003 bis 2011 studierte er dort Sozialwissenschaften mit Gastaufenthalten in Polen und den USA. Danach war er ab 2012 als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der HU Berlin tätig. 2019 promovierte Kubiak mit einer Arbeit zum Thema „Identitätsbildung und Othering von jungen Ostdeutschen“. Seine Schwerpunkte sind u. a. die Sozialstruktur (Ost-)Deutschlands, postmigrantische ostdeutsche Städte, Erinnerungskultur und Identitätsbildung.

Sigrid Plundrich erlangte 2007 ihr Meisterklassendiplom im Fach Operngesang an der Hochschule für Musik und Theater in München und 2022 den Master of Arts in Musikpädagogik an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Im Rahmen ihrer Masterarbeit forschte sie „zur Situation von klassischen Sängerinnen an deutschen Opernhäusern“, u. a. zu den Themen Sexismus und Machtmissbrauch an den öffentlich finanzierten Musiktheaterhäusern Deutschlands. Seit 2022 ist sie Vorstandsmitglied beim Verein Bühnenmütter e. V. und engagiert sich dort für die Belange bühnenschaffender Mütter sowohl an öffentlich finanzierten Theatern als auch in der freien Szene. Sie ist selbst Mutter von zwei Söhnen.

Sigrid Plundrich verfügt über mehr als 15 Jahre Berufserfahrung als festangestellte sowie als freischaffende Sängerin im Konzert-, Opern- und Musicalbetrieb. Seit 2022 betreut sie eine Projektförderung des Tonkünstlerverband Bayern e. V. für freischaffende Musiker*innen, die durch Mittel des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst ermöglicht wird.

Anja Quickert ist Mitglied der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Forschungsgruppe „Krisengefüge der Künste. Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart“ und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hildesheim.

Lisette Reuter arbeitet seit 2006 als Projektleiterin, Trainerin, Kuratorin und Beraterin im internationalen inklusiven Kunst- und Kulturbereich. Sie ist Gründerin, Geschäftsführerin und künstlerische Leitung der internationalen mixed-abled Performing Arts Company Un-Label, mit Sitz in Köln. Als Expertin für Inklusion berät und begleitet sie europaweit Kulturakteure und Organisationen zu Barrierefreiheit und gleichberechtigter Partizipation. Seit Ende 2020 ist sie Ashoka Fellow. Ashoka ist die älteste und größte Organisation zur Förderung von Sozialunternehmer*innen, aktuell werden ca. 4.000 Ashoka Fellows weltweit unterstützt. → www.un-label.eu

Isabell Rosenberg arbeitet bei kubia – Kompetenzzentrum für kulturelle Bildung im Alter und inklusive Kultur in Köln im Bereich barrierefreie Kultur. Sie berät nordrhein-westfälische Kulturinstitutionen und Akteur*innen der freien Szene aller künstlerischen Sparten zu Barrierefreiheit und Inklusion. Mit dem Ziel der Teilhabe und Chancengleichheit am Arbeitsmarkt berät sie außerdem Künstler*innen mit Behinderung in Bezug auf Unterstützungsleistungen. Von Geburt an lebt sie mit einer körperlichen Behinderung, ist Rollstuhlfahrerin und organisiert ihr selbstbestimmtes Leben seit fast 15 Jahren mit persönlicher Assistenz. → www.kubia.nrw

Jones Seitz, *1984 in München, ist gelernte*r Mediengestalter*in Bild und Ton (SWR Baden-Baden) und hat Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig Universität in Gießen und der Universidade do Porto studiert. Jones übernimmt Licht- und Videodesign freier Projekte. 2018 gründete er mit Rosa Wernecke das FLINTA Netzwerk „Gefährliche Arbeit“ und arbeitet zusammen mit Susana Alonso an Licht- und Videoinstallationen mit thematischem Schwerpunkt auf Widerständigkeit von Materialität und Camouflage.

Felix Sodemann koordiniert für das Internationale Theaterinstitut (ITI) Zentrum Deutschland die Projekte touring artists und den Theaterpreis des Bundes. Er wuchs im Rheinland auf und landete er nach Aufenthalt in Tübingen und der Türkei und einem Studium in Germanistik und Literaturwissenschaften in Berlin. Neben seiner Tätigkeit beim ITI ist er als freischaffender Theater-, und Filmemacher sowie als Übersetzer tätig.

Impressum

Herausgeber

Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V.
Dudenstr. 10
10965 Berlin
→ www.darstellende-kuenste.de

Vorstand: Nina de la Chevallerie, Anne-Cathrin Lessel,
Matthias Schulze-Kraft, Ulrike Seybold, Tom Wolter

Geschäftsführung: Helge-Björn Meyer, Sandra Soltau,
Anna Steinkamp

Reihe

Themendossiers im Rahmen von Systemcheck

1. Auflage 2023

Autor*innen

Sören Fenner, Fine Freiberg, Anica Happich, Sebastian Hoffmann,
Laura Kiehne, Catharina Koch, Daniel Kubiak, Sigrid Plundrich,
Anja Quickert, Lisette Reuter, Isabell Rosenberg, Jones Seitz,
Felix Sodemann

Redaktion

Cilgia Gadola, Elisabeth Roos, Anna Steinkamp

Lektorat

Silke Leibner, Lektorat Silbenschliff

Design

Panatom Media Generator

Gefördert durch:



Bundesministerium
für Arbeit und Soziales

aufgrund eines Beschlusses
des Deutschen Bundestages