



Open Access Repository

www.ssoar.info

Randständig und mittellos? Selbstdarstellungen des Kreativprekariats in der Kommunikation mit Politik und Gesellschaft

Bürkert, Karin

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bürkert, K. (2017). Randständig und mittellos? Selbstdarstellungen des Kreativprekariats in der Kommunikation mit Politik und Gesellschaft. *Hamburger Journal für Kulturanthropologie*, 6, 27-46. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:18-8-11402>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

RANDSTÄNDIG UND MITTELLOS? SELBSTDARSTELLUNGEN DES KREATIVPREKARIATS IN DER KOMMUNIKATION MIT POLITIK UND GESELLSCHAFT

Karin Bürkert

Die Kund_innen des Berliner Verkehrsbetriebs konnten sich im Sommer 2012 die Wartezeit im U-Bahnhof Reinickendorfer Straße mit einer ungewöhnlichen Lektüre vertreiben. Der Künstler Oliver Breitenstein hatte seinen privaten Kontoauszug im Rahmen der Ausstellung »Vorne Fahrn – Kunst im Untergrund« auf einer 2,5 mal 3,5 Meter großen Plakatwand abgedruckt. »Es geht um meine persönliche finanzielle Situation, darüber hinaus aber auch um die allgemeine Armut von Künstlern sowie um die Frage, was Kunst und Kultur heute noch wert sind«¹, erklärte der Münsteraner in der heimischen Lokalpresse.

Mit dem Tabubruch der Offenlegung seiner Bankschuld in Höhe von 1741 Euro zog Breitenstein sozusagen blank, um auf die finanzielle Misere seiner Berufsgruppe aufmerksam zu machen – aber eigentlich ist Oliver Breitenstein ein Gewinner. Gewonnen hat er einen Wettbewerb, der von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst ausgerufen worden war und unter anderem mit Mitteln der Senatskanzlei Berlin gefördert wurde. Denn das Format »Kunst im öffentlichen Raum« liegt derzeit im Trend. Es steht in Verbindung mit dem »Creativity Syndrom«, wie der britische Stadtforscher Jamie Peck die Entwicklung kritisch bezeichnet,² die Städte in sogenannte Creative Cities³ und sämtliche Berufssparten im Postfordismus in die Creative Class⁴ verwandelt. Kunst im öffentlichen Raum gehört zur »Steigerung und Verdichtung der symbolischen Qualitäten des Stadtraums« in der kulturorientierten Stadt, so Andreas Reckwitz⁵, der damit einhergehend eine Ästhetisierung und Historisierung von vormals funktionalen Stadträumen konstatiert. Generell geht er von einer »Kulturalisierung des Sozialen« aus, die sich in einer Ausdehnung der Logik des kulturellen und künstlerischen

1 W. H.: Rote Zahlen als Kunstwerk. Oliver Breitenstein protestiert mit Kontoauszug gegen Künstlerarmut. In: Westfalen heute, vom 26.7.2012. URL: <http://www.westfalen-heute.de/mitteilung.php?28615> (Stand: 8.2.2016).

2 Jamie Peck: Recreative City. Amsterdam, Vehicular Ideas and the Adaptive Spaces of Creativity Policy. In: International Journal of Urban and Regional Research 36 (2012), S. 462–485.

3 Charles Landry: The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators. London 2000.

4 Richard Florida: The Rise of the Creative Class. New York 2002.

5 Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin 2012, hier S. 279.

Feldes auf die gesamte Gesellschaft zeige.⁶ Vor diesem Hintergrund muss Breitensteins Arbeit gesehen werden. Seine Performances, in denen er sich unter anderem als Kunstbetrachter mieten lässt oder in Fußgängerzonen Schuhe putzt, spielen mit dem Diktum der scheinbar demokratisierend wirkenden Kulturalisierung des öffentlichen Raums und der Normalisierung künstlerischer »Schöpfung« als ökonomisch verwertbarer Dienstleistung.⁷ Breitenstein führt damit die Logik des ästhetischen Kapitalismus⁸ und der Kreativwirtschaft ad absurdum. Mit seinen Performances und der dahinter liegenden Frage, was Kunst und Kultur heute noch wert seien, kritisiert er den Ausverkauf der Arbeitskraft von Künstler_innen.

Diese Kritik impliziert eine negative Entwicklung. Dabei ist das Bild des ›armen Künstlers‹ bekanntlich nicht erst im Postfordismus⁹ entstanden, sondern längst ein Topos der westlichen Gesellschaft. Am prominentesten verbildlicht wurde das Stereotyp des brotlosen Künstlers in Carl Spitzwegs Bild des »Armen Poeten« von 1839; und Puccinis Oper »La Bohème« zeichnet eine ebenso populäre wie romantisierte Milieustudie der Pariser Avantgarde des 19. Jahrhunderts. Die Unabhängigkeit der Kunst wird hier zum lebensstilbildenden Ideal festgeschrieben, das mit Leidenschaft und Erfindungsgeist gelebt wird. Die Held_innen des Stücks sind Lebenskünstler_innen, die im Gegenentwurf zur rationalen Moderne leben und bis heute sprichwörtlich geblieben sind.

Die Verhandlung des Stellenwerts von künstlerischer Arbeit und Kunstschaffenden in der Gesellschaft, ihre Bewertung, Förderung und Vergütung stehen im Fokus dieses Beitrags. Gefragt wird, inwiefern naturalisierend wirkende Bilder und Mythen¹⁰ eine wirkmächtige Basis für diese Verhand-

-
- 6 Andreas Reckwitz: Buchprojekt »Die Gesellschaft der Singularitäten« (Fertigstellung 2017). URL: <https://www.kuwi.europa-uni.de/de/lehrstuhl/vs/kulsoz/forschung/buchprojektsingularitaeten/index.html> (Stand 18.2.2016). Reckwitz bezieht sich auf den Feldbegriff von Pierre Bourdieu, der den sozialen Raum in diverse gesellschaftliche Teilbereiche unterteilt, die er als »Kampf- oder Kräftefelder« bezeichnet. Innerhalb jedes Feldes gelten spezifische Handlungsregeln: Akteure positionieren sich innerhalb dieser Felder und gleichsam im sozialen Raum. *Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt am Main 1993 (zuerst 1980), S. 96, 123 ff.
 - 7 Vgl. Büro für Kunstvermittlung. URL: <http://buero-fuer-kunstvermittlung.blogspot.de/> (Stand: 18.2.2016).
 - 8 *Gernot Böhme: Ästhetischer Kapitalismus*. Berlin 2016. Gemeint sind der gesteigerte Wert von affektsteuernden Inszenierungen von Waren und Dienstleistungen und generell die Produktion und der Konsum symbolischer Güter – nach Andreas Reckwitz daher auch »affektiver Kapitalismus«. Reckwitz, wie Anm. 5, S. 189 ff. Vgl. dazu auch *Luc Boltanski/Ève Chiapello: Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz 2006 (zuerst 2003). Im Zuge des Postfordismus zeichnet sich der Kapitalismus zudem als kognitiv und flexibel aus.
 - 9 Historisch wird der Beginn des Wandlungsprozesses vom fordistischen zum postfordistischen Arbeitsparadigma von den Gesellschaftsanalitikern in den 1960er Jahren verortet. Vgl. Reckwitz, wie Anm. 5.
 - 10 Der Mythos »verwandelt Geschichte in Natur«. *Roland Barthes: Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main, 2. Aufl. 2013 (zuerst 1957), hier S. 278. Die Erforschung von Stereotypen hat in der Volkskunde/Kulturanthropologie zum Ziel, »aufzuzeigen, wie Stereotypen

lungen bilden. Welche Funktion haben sie in Selbst-, Meta- sowie Fremddarstellungen von Künstler_innen?¹¹ Gegenstand sind Formate und Medien zur Handlungsaufforderung – schriftliche Eingaben an die Regierung und offene Briefe – sowie mediale Stellungnahmen und Interviewaussagen, in denen Kunst- und Kulturschaffende ihre Situation schildern und beurteilen. Teilweise werden auch Antworten und Reaktionen darauf in den Blick genommen, wenn sie auf Fremdbilder von Künstler_innen schließen lassen. Dabei wird ein archivalischer Quellenkorpus aus der unmittelbaren Nachkriegszeit herangezogen und mit selbst gesammelten Quellen aus den letzten Jahren in Verbindung gesetzt. Ziel dieser diachronen Betrachtung ist die Untersuchung der Wirkmächtigkeit (ob bestätigend oder abgrenzend) von stereotypen Bildern und Mythen über Künstler_innen. Das recht heterogene Sample verlangt einen analytischen Fokus, der hier auf Aussagen bezüglich der Bewertung, Wertschätzung und Position des eigenen Schaffens in der Gesellschaft gelegt wurde.

Zunächst werden der historische Quellenkorpus vorgestellt und zwei Beispiele näher analysiert. In einem zweiten Schritt wird der Diskurswandel vom Bild des Künstlers bzw. der Künstlerin als das »kulturell Andere«¹² in der industriellen Moderne zur »Leitfigur«¹³ in der Postmoderne auf der Grundlage neuerer kulturwissenschaftlicher und soziologischer Forschungen hergeleitet. Die Studien setzen sich konkret mit der Prekarität von Kunst- und Kulturschaffenden auseinander und werden schließlich zu Medien der Selbstdarstellung gegenwärtiger Künstler_innen in Bezug gesetzt. Die diachrone Betrachtung soll darüber hinaus helfen, gegenwärtige Interaktions- und Kommunikationsmuster zwischen Kulturschaffenden einer- sowie Politik, Wirtschaft und Verwaltungen andererseits besser zu verstehen.

entstehen, sie [zu] dokumentieren, [zu] zeigen, wo und wie mit Stereotypen Mißbrauch getrieben wird, und besonders bei der Bildung von Negativstereotypen zur Aufklärung beizutragen«. Heike Müns: Arbeitsfelder und Methoden volkskundlicher Stereotypenforschung. In: Hans Henning Hahn (Hg.): Stereotyp, Identität und Geschichte (= Mitteleuropa – Osteuropa. Oldenburger Beiträge zur Kultur und Geschichte Ostmitteleuropas, 5). Frankfurt am Main u. a. 2002, S. 125–154, hier S. 154.

11 Theoretische und methodische Orientierungspunkte lieferte dabei die Studie von Gertraud Koch/Bernd Jürgen Warneken: Über Selbstrepräsentationen von Obdachlosen in verschiedenen Medien. In: Hamburger Journal für Kulturanthropologie 1 (2014), S. 51–62. Koch und Warneken orientierten sich am Theoretical Sampling der Grounded Theory (vgl. Anselm Strauss/Juliet Corbin: Grounded Theory. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Weinheim 1996) und an der kultur- und wissenschaftsanalytischen Diskursanalyse (vgl. Wolfgang Kaschuba: Einführung in die Europäische Ethnologie. München 2003; Reiner Keller: Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms. Wiesbaden 2011).

12 Reckwitz, wie Anm. 5, S. 81 ff.

13 Ebd., S. 119 ff.

Briefe von Künstler_innen an die Regierung (1945–1961)

Im Hauptstaatsarchiv Stuttgart ist ein Bestand von über 200 Briefen von künstlerisch tätigen Einzelpersonen oder deren Familienangehörigen an die Regierung archiviert, mittels derer speziell das damalige Kultministerium um Hilfe und Unterstützung gebeten wurde. Der Aktenbestand enthält die Eingaben und Bittbriefe sowie die dazugehörigen Antworten und Aktenvermerke der Ministerialbeamten für den Zeitraum von 1946 bis 1959.¹⁴ Ein zweiter Bestand enthält Briefe von Künstler_innen und aus deren Umfeld sowie Aktenvermerke des Ministeriums zu vier Personen, die für ihre besonderen Verdienste als künstlerisch Tätige einen Ehrensold in unterschiedlicher Höhe von der Regierung ausbezahlt bekamen.¹⁵ Die Sammlung der Eingaben bricht nach 1959 beziehungsweise 1961 ab. Vermutlich gingen die Eingaben der Künstler_innen danach in die Archivierung der allgemeinen Bürgerbriefe an die Regierung ein. Die anfängliche Sortierung nach Künstlersparten könnte eventuell zur Legitimation der Einführung der Deutschen Künstlerhilfe angelegt worden sein, die 1953 vom damaligen Bundespräsidenten Theodor Heuss (vormals »Kultminister« in Württemberg-Baden) eingeführt worden war.¹⁶ Zusätzlich begannen bereits 1956 Diskussionen im Bundestag zur Arbeitslosen- und Rentenversicherung von freischaffenden Künstler_innen.¹⁷

Die Briefe richten sich an eine Regierung, deren Kulturpolitik von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis Ende der 1960er-Jahre als »restaurativ-affirmativ« beschrieben werden kann und als deren »Leitmotiv« die »Kulturpflege« galt.¹⁸ Ziel war somit die Wiederherstellung und Bewahrung des vorkriegszeitlichen kulturellen Erbes, kreative Innovation stand nicht im Vordergrund der Förderpolitik.

Die Briefe gehören zum Format der Bürgerbriefe, wie sie Michaela Fenske jüngst am Beispiel Niedersachsens als Medien der politischen Kultur analysiert hat. In vielerlei Hinsicht sind die Briefe der Kunst- und Kulturschaffenden

14 Hauptstaatsarchiv Stuttgart (HStAS), EA 3/201 Bü 58, 63 und 66: Anfragen und Auskünfte von und über bildende Künstler, Schriftsteller und Musiker (1945–1959).

15 HStAS, EA 3/201 Bü 56: Gewährung eines Ehrensoldes für Künstler und Schriftsteller (1945–1961). Ab 1953 wurde der Ehrensold für Künstler über die von Theodor Heuss gegründete Deutsche Künstlerhilfe ausbezahlt.

16 »Die Deutsche Künstlerhilfe hat nach dem Willen ihres Gründers Theodor Heuss die Aufgabe, Schriftstellern und Künstlern aller Sparten, die mit ihrem Werk eine kulturelle Leistung für die Bundesrepublik Deutschland erbracht haben und die durch Krankheit, Alter oder widrige Umstände in wirtschaftliche Bedrängnis geraten sind, finanziell zu unterstützen«. In: ARCCultMedia. Fachpublikationen zu Kultur und Medienthemen. URL: http://www.kulturpreise.de/web/preise_info.php?preisd_id=3050 (Stand: 16.2.2016).

17 Vgl. HStAS, EA 3/201 Bü 70: Notlage der freien Berufe (1949–1959); vgl. insbesondere die Abschrift eines Protokolls zur »Betreuung freischaffender Künstler im Rahmen der Arbeitslosenhilfe und der öffentlichen Fürsorge« vom 2.3.1956.

18 *Klaus von Beyme*: Kulturpolitik in Deutschland. Von der Staatsförderung zur Kreativwirtschaft. Wiesbaden 2012, S. 164.

den mit den von Fenske analysierten Bürgerbriefen zu vergleichen, denn die Menschen kämpften in der Nachkriegszeit generell mit den Problemen des »materiellen und psychischen Überlebens«, sie versuchten »Fuß zu fassen« und »Balance« zu finden, um in ein normales Leben zurückkehren zu können.¹⁹ Die Notlage der Kunst- und Kulturschaffenden ist somit nicht als Sonderfall zu bewerten, sondern bevölkerungsübergreifend einzuordnen in eine generelle Pauperisierung vor allem der Stadtbevölkerung. Entsprechend fehlte es vielen Künstler_innen an den grundlegendsten Arbeitsmitteln wie Werkzeug, Instrumenten und Arbeitsraum – insbesondere Flüchtlinge waren von der Raumnot und dem Verlust ihres Eigentums betroffen.

Die Auswahl der Briefe war geleitet vom Blick auf die narrativen Selbstdarstellungen der Schreibenden. Infrage kamen daher zunächst nur Briefe, die von den Betroffenen persönlich verfasst worden waren, denn das Stuttgarter Konvolut zeigt hier Spezifika hinsichtlich der Bewerbung des eigenen Schaffens und der Positionierung innerhalb der Gesellschaft sowie bezüglich der Erwartungen an die Regierung.²⁰ Insgesamt kommt in diesen Briefen dem Topos des »brotlosen Künstlers« mit den dazugehörigen Implikationen der Realitätsferne und Normabweichung ebenso spezifische Funktionen zu wie den Strategien der Bewerbung des eigenen Schaffens und dem Appell an die Verantwortung des Staates gegenüber den Kulturschaffenden. Exemplarisch möchte ich zwei Künstler vorstellen und anhand ihrer Briefe die Spezifika der Selbst-, Meta- und Fremdwahrnehmung von Künstler_innen und Kulturschaffenden in der Nachkriegszeit diskutieren.

Der »Dichter« Hans Heinrich Ehrler

Der Schriftsteller Hans Heinrich Ehrler war gewiss kein Bohemien, gehörte nicht zur urbanen Avantgarde und bezeichnete sich selbst als »Provinzmann«.²¹ Ehrler war 1872 im tauberfränkischen Bad Mergentheim geboren worden und hatte sein Theologiestudium abgebrochen, um – zunächst im Nebenverdienst – als Schriftsteller zu arbeiten. Seine Werke, in Prosa und Lyrik, sind der Erbauungs- und Heimatliteratur zuzuordnen. In seinem 1925 erschienen Roman »Wolfgang. Das Jahr eines Jünglings« verarbeitete Ehrler seine Erlebnisse aus dem Ersten Weltkrieg und wurde damit besonders in der Jugendbewegung wahrgenommen. 1928 gewann er mit seinem Gedichtband »Gesicht und Antlitz« den Literaturpreis des Württembergischen Goethe-Bundes. Weitere große Erfolge oder Buchverkäufe, von denen er langfristig hätte leben können, hatte er in seiner Karriere aber nicht zu ver-

19 *Michaela Fenske*: Demokratie erschreiben. Bürgerbriefe als Medien politischer Kultur (1950–1974). Frankfurt am Main/New York 2013, S. 144 ff.

20 Häufig kam es vor, dass Familienangehörige oder Freunde der Künstler_innen stellvertretend um Hilfe baten. Diese Briefe standen weniger im Fokus der Betrachtung, lassen aber Aussagen über die Fremdbilder der Künstler_innen zu, die letztlich in der Gesamtbeurteilung des Materials ebenfalls eine Rolle gespielt haben.

21 *Hans Heinrich Ehrler*: Meine Fahrt nach Berlin. Erlebnisse eines Provinzmannes. Stuttgart 1929.

zeichnen. Als patriotisch gesinnter Demokrat hatte sich Ehrler jedoch durch seine guten Kontakte zur Demokratischen Volkspartei als Heimatliebhaber einen Namen gemacht. Gerade mit Theodor Heuss verband ihn dadurch eine langjährige Freundschaft.²² Ehrlers Position zum Nationalsozialismus war zwiespältig. Sie bewegte sich zwischen warnender Verachtung, die er 1932 auf einer Festrede zur Feier der Weimarer Verfassung gegenüber der nationalsozialistischen Partei noch geäußert haben soll, und bußfertiger Ehrerbietung während des »Dritten Reichs«, wie nicht zuletzt sein Gedicht »Zum 20. April 1939« belegt, das in einer Anthologie zum 50. Geburtstag von Adolf Hitler veröffentlicht wurde.²³

Bereits 1945 – und vermutlich davor von der NS-Regierung – erhielt er einen Ehrensold in Höhe von 166 Reichsmark monatlich von der Militärregierung des Landes Württemberg-Baden. Zum Jahresende 1945 hatte sich das Wirtschaftsministerium bei Ehrler über den Erhalt seiner Bezüge erkundigt²⁴, woraufhin der Schriftsteller mithilfe seiner Frau einen maschinengeschriebenen Brief aufsetzte:

»Liebwerter Herr Minister!

Meine Frau Mel [...] muß mir antworten auf Ihren herzlich-heimatlichen Brief. Ich selber bin nahezu erblindet. [...] Ich bin jetzt beinahe 74 Jahre alt, seit vielen Jahren zeitweilig bedenklich krank. Die Aerzte wissen nicht, wohin sie mich Lebensrest tun sollen. Es ist jetzt jeder abzuschreiben, aber körperlich wie ich so anfällig, wenige. Dagegen ist mein Geist ungemein lebendig geblieben und steht in der großen Übersicht. [...] Meine gesicherten Einkünfte bestehen seit über einem halben Jahr aus den 166 Mark des Ehrensoldes, den mir das Kultministerium weiterhin bewährt hat. (Monatlich). Meine 24 Bücher, die Hermann Hefele, als das höchste Gut der gegenwärtigen deutschen Dichtung, hervorgehoben hat, indes andere ernste Kenner sich diesem Urteil anschlossen, wurden im großen Verlag Langen-Müller, München, in den letzten Jahren mit Ausnahme von drei kleineren aus

22 Vgl. *Stefan Keppler-Tasaki*: Ehrler, Hans Heinrich. In: *Handbuch zum literarischen Katholizismus im deutschsprachigen Raum des 20. Jahrhunderts*, 2013, S. 1–6, hier S. 2. URL: http://www.ku.de/fileadmin/130204/handbuch/Ehrler__Hans-Heinrich_Keppler-Tasaki_04.pdf (Stand: 15.2.2016).

23 Vgl. ebd. Auf Ehrlers Wikipedia-Seite wird kolportiert, er habe sich widerständig gezeigt, indem er dem Reichpropagandaminister Joseph Goebbels bei einem Treffen gesagt haben soll: »*Die mag i fei bloß halbe*. [Dich kann ich bloß halb leiden]; Hans Heinrich Ehrler. In: *Wikipedia.de*. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Heinrich_Ehrler (Stand: 16.2.2016); Demgegenüber stehen die von Keppler-Tasaki aufgeführten zahlreichen Äußerungen nach 1933, die Ehrlers Bewunderung und Unterstützung Adolf Hitlers belegen und seine Beteiligung in der Anthologie »Dem Führer. Gedichte für Adolf Hitler« zu dessen 50. Geburtstag. Hrsg. Von Karl Hans Bühner. Stuttgart/Berlin 1939.

24 Vgl. *Hauptstaatsarchiv Stuttgart (HStAS)/Kultusministerium/Kunst*: Sonstige Pflege von Wissenschaft und Kunst/2. Kunstpflege: Ehrensold für Künstler und Schriftsteller/Einzelfälle A-Z, EA 3/201 Bü 56: Schreiben des Wirtschaftsministers Josef Andre an Kultminister Theodor Heuss vom 21.12.1945.

unbestimmten politischen Gründen hinangehalten. Es floßen von dort also keine Einkünfte. [...] Auch seit dem weiß ich nicht, was mit meiner, gewiß auserlesenen, deutschen Dichtung geschehen soll. [...] Ihr Brief, Herr Minister, ist also ein Segensstrahl auch für meine Frau. [...] Wir geben einander die Hand.«²⁵

Ehrler, der bis zu seinem Tod 1951 in Waldenbuch im Landkreis Böblingen wohnte, erhielt sodann auf Vorschlag des Wirtschaftsministers »in Anbetracht der geschilderten Umstände«²⁶ einen erhöhten monatlichen Ehrensold in Höhe von 200 RM.

Der zitierte Brief ist der erste von fünf weiteren, in denen sich Ehrler oder dessen Frau an das Kultusministerium wandten, zunächst auch, um seine Entnazifizierung zu erwirken. Die Briefe sind nun meist handschriftlich von Ehrler persönlich verfasst.²⁷ Wie im ersten Brief nimmt die Beschreibung seiner Krankheit in der Narratio des 74-Jährigen immer wieder großen Raum ein. Er berichtet von einem schweren Lungenleiden, das ihm die Arbeit als Schriftsteller mehr und mehr verunmögliche. Zudem sind fast allen Briefen Kopien oder Abschriften von Rezensionen seiner Werke beigelegt, die von der Würdigung durch Wissenschaftler wie dem Literaturhistoriker Hermann Hefele oder dem Germanisten Hermann Pongs bis hin zu Dankeschreiben von Komponisten und Chorleitern reichen, die seine Gedichte für Männergesangsvereine vertont beziehungsweise intoniert hatten. Seine finanzielle Notlage hingegen spricht er nie mehr direkt an, sondern appelliert vielmehr an die Verantwortung des Ministeriums:

»Denn es ist Euch auch vornehmlich die [...] Pflicht zugeteilt, daß in dieser Zeit der Gefährdung des ehrwürdigen Erbes und der den Enkeln gehörigen Besitz der [...] württembergisch-deutschen Dichtung [...] unversehrt bleibe. Insbesondere wenn ein Schaffender in den Ring seiner Gezeiten gerückt ist. Unser Kultusamt ist der Treuhänder unseres Kulturgutes. [...] Die Verlage sind mit in die Unsicherheit gezogen und werden gleichsam mit verschnürten Armen unter einer fremden, wenn auch gutwilligen, jedoch mit dem inneren Wesen der deutschen oder gar stammhaften Dichtung unvertraut [sic]. Da setzt Eure Aufgabe, Euer Kulturauftrag an. [...] Die nicht vergleichbare [...] Eigenart meiner Dichtung wird auch einmal [...] seinen bestimmten Eigennamen haben. Wer mithilft, dass es diesen erhalte, kriegt [...] ein Kränzlein für gute Tat.«²⁸

25 *HStAS*, EA 3/201 Bü 56: Schreiben von Hans Heinrich Ehrler an Wirtschaftsminister Josef Andre vom 14. 12. 1945.

26 *Ebd.*: Schreiben von Wirtschaftsminister Josef Andre an Kultminister Theodor Heuss vom 21. 12. 1945.

27 Entweder hatte sich Ehrlers Sehvermögen verbessert und/oder, was wahrscheinlich ist und von ihm auch in anderen Schreiben beklagt wird, der Zugang zu einer Schreibmaschine hatte sich erschwert.

28 *HStAS*, EA 3/201 Bü 56: Schreiben von Hans Heinrich Ehrler an das Kultministerium vom 23. 7. 1946.

Ehrler stilisiert sich in diesen Briefen als schutzwürdiger Träger kulturellen Erbes, der nicht um seiner selbst willen, jedoch für sein Schaffen und als Vertreter der »deutschen Dichtung« Beachtung und Unterstützung verlangt. Seinen Appell schreibt er als »müder Amtmann seiner Gilde«²⁹ und bedient damit nicht den Topos des genialen Künstlers, der in Abgrenzung zu gesellschaftlichen Normen und utilitaristischen Zielen allein auf die Ästhetik ausgerichtet autonom schöpferisch tätig ist.³⁰ Vielmehr sah er sein Werk als zentralen Bestandteil einer Art moralischer Leitkultur der deutschen Gesellschaft. Gleichwohl wollte er aber nicht als politischer Schriftsteller oder Didaktiker wahrgenommen werden, sondern er bezeichnete sich – »in großartiger Unzeitgemäßheit« – als »deutscher Dichter«, der Überlieferungen zufolge darauf bestand, entgegen den gesellschaftlichen Konventionen als solcher wahrgenommen zu werden.³¹

Ehrlers Gebaren als ›Sonderling‹, das vor allem in den Darstellungen seines Fremdbildes noch deutlich werden wird, trifft auf das sich im ausgehenden 18. Jahrhundert etablierende Bild des künstlerisch Schaffenden als dem kulturell ›Anderen‹ zu. Zu dieser Zeit bildete sich nach Pierre Bourdieu das »Kunstfeld« als »Produkt funktionaler Differenzierungsprozesse« der Moderne heraus, ebenso wie die Arbeiterklasse und die Industriellen. Waren Künstler_innen in der aristokratischen Gesellschaft noch unmittelbar von einem Auftraggeber abhängig, mit dem sie in direkter Verbindung standen, wechselten sie nun in den Status einer »strukturellen Unterordnung« unter die intransparenten Gesetze des Kunstmarktes und in die Abhängigkeit vielfältiger sozialer Beziehungen im Netzwerk des Kunstfeldes.³² Die Position künstlerischer Praxis und von Kunstschaffenden im sozialen Raum war von einer Ambivalenz zwischen »Universalisierungs- und Exklusivierungstendenzen«³³ geprägt. Einerseits gehörten Kunsterziehung und Kunstgenuss bald zu bürgerlichen Tugenden, andererseits musste sich Kunst im »Regime des Neuen« von der Norm abgrenzen, was häufig mit einer sozialen Ab- und Ausgrenzung der Kunstschaffenden als »Exklusivtypus« einherging,³⁴ der seine Performanz genauso in der avantgardistischen Bohème wie im unzeitgemäßen Heimatdichter findet. Insofern präsentiert sich Ehrler auf der einen Seite als originärer und autonomer Schöpfer von Innovation (›Eigenart meiner Dichtung‹), die aber andererseits einzuordnen wäre in ein

29 Ebd.

30 Nach Reckwitz versucht das Kunstfeld, »die Autonomie der Kunst dadurch herzustellen, dass in diversen Strategien und Methoden das rein Ästhetische von Moralisch-Normativen und Zweckrationalen« abgegrenzt wird. Reckwitz, wie Anm. 5, S. 58.

31 *HStAS*, EA 3/201 Bü 56; Hermann Missenharter: *Ecce poeta*. Hans Heinrich Ehrler gestorben. In: *Stuttgarter Nachrichten*, vom 15. 6. 1951.

32 *Pierre Bourdieu*: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. (zuerst 1992) Frankfurt am Main 1999, S. 86.

33 *Tanja Fuchs*: *Kunst in Zeiten der Kreativwirtschaft. Zwischen Geniemythos und Unternehmertum*. (= *Grazer Beiträge zur Europäischen Ethnologie*, 20) Marburg 2015, S. 45. Fuchs bezieht sich hier auf Reckwitz, wie Anm. 5, S. 56.

34 Ebd.

gesellschaftliches Wertesystem, das den »legitimen Geschmack«³⁵ bestimmt. Durch dieses »Paradox der Zertifizierung des Neuen« erklärt sich, warum Ehrlers Position als Schreibender sich zwischen dem wissenden Appellierenden (»mein Geist steht in der großen Übersicht«) und dem bewerbenden Bittsteller, der auf urteilende Fürsprecher angewiesen ist, bewegt. »Das Publikum zertifiziert, was originale Kunst und was ein genialer Künstler ist, und zugleich kann ihm diese Kompetenz durch ebendiesen Künstler abgesprochen werden.«³⁶ Das »verkannte Genie« gehört somit auch zum Künstlermythos der Moderne und passt ebenso zu Ehrler, wenn dieser Unverständnis dafür äußert, dass sein Verlag seine Bücher vom Verkauf zurückhält oder neue Werke nicht gedruckt werden.

Mit dem Bild des »verkannten Genies« rückt die Frage nach der Funktion des Leidens und der Krankheit innerhalb der Narratio des Künstlers näher. Angesichts des ärztlich bescheinigten, sehr ernstesten Gesundheitszustandes des Schriftstellers³⁷ scheint es verfehlt, den Künstlermythos von der dekadenten »Koketterie« mit dem Leiden und der »Ästhetisierung der Morbidität« aufzugreifen zu wollen.³⁸ Doch ist die Betonung von Leid, Depression und Morbidität eine zentrale narrative Strategie zur Aufrechterhaltung der Einzigartigkeit, gerade wenn andere Argumente nicht mehr greifen: »Die Flucht in die Krankheit wird zur letzten Möglichkeit, durch physische und psychische »Exaltationen« die Selbsterhöhung im Mythos vom Genie als dem Übermenschen aufrechtzuerhalten.«³⁹ Sein Gesundheitszustand ist in jedem von Ehrlers Briefen bestimmendes Thema, dem ersten, maschinengeschriebenen Brief fügt er fast pathetisch in krakeliger Handschrift hinzu: »Ich bin blind!« Sicher hat die Betonung seiner Krankheit auch die Funktion, Ehrlers Arbeitsuntauglichkeit zu belegen und damit den Erhalt des Ehrensoldes zu legitimieren. Schließlich verfügten Ehrler und seine Frau weder über Kranken- noch Rentenversicherung. Nicht die Kunst, sondern die Krankheit ist letztlich auch für Ehrlers Förderer zentrales Argument für seine finanzielle Unterstützung:

»Von einem Besuch bei Hans Heinrich Ehrler gestern hatte ich den Eindruck, daß es ihm in jeder Beziehung schlecht geht. Leiblich eine Ruine, seelisch verbittert, störrisch, mißgestimmt. Aber auch seine Frau, eine tapfere treue Seele, durch Krankheit geschwächt und verdüstert. Von ihr hörte ich gesprächsweise, daß sie sich auch geldlich

35 Ebd., S. 59.

36 Ebd., S. 71.

37 1950 attestiert ein Arzt Ehrler »ausser einer hochgradigen Arteriosklerose eine Lebererkrankung und eine Stauungsbronchitis in den abhängigen Partien der Lunge«. *HStAS*, EA 3/201 Bü 56.

38 Siehe zur »anarchischen Selbstüberhebung und Koketterie mit der Anormalität« und zur »Ästhetisierung der Morbidität« in der *Décadence Eckart Neumann: Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität*. Frankfurt am Main/New York 1986, S. 130–134 und 155–160.

39 Ebd., S. 155.

große Sorgen macht, weil die Krankheit alles verschlingt und die Werke des Dichters nichts mehr einbringen. [...] Der Dichter selbst ist diesen Dingen gegenüber gleichgültig. Er möchte nur, daß sein Werk wieder wirksam gemacht würde.«⁴⁰

Die Worte des Wissenschaftlers verdeutlichen nicht nur die Wirkmächtigkeit von Ehrlers sozialem Kapital, das ihm und seiner Frau die Unterstützung der Regierung über seinen Tod hinaus sichern sollte. Sie zeigen auch das dominierende Fremdbild des Mannes, das letztlich zu einer »Ästhetisierung der Morbidität« und Festschreibung seiner Person als »Exklusivtypus« beiträgt, dem weltliche Vorkehrungen fremd sind. Im Nachwort zu einer Kompilation von Erzählungen, herausgegeben von der Gesellschaft der Freunde von Hans Heinrich Ehrler, heißt es entsprechend:

»Ehrler war berührt, ja geblendet von der Möglichkeit der Sprache. [...] Er konnte weinen, weil ihm Geist und Dichtung ein Diktat der Liebe waren. Wohl, er hat seine Ziele nicht alle erreicht, er blieb nicht immer stark in schweren Zeiten; oft steckte er draußen, fast rettungslos verloren. Immer lag er im Kampf zwischen weichlicher Selbstpflege und künstlerischem Anspruch.«⁴¹

Von Freunden, Förderern und Wissenschaftlern wurde das Bild eines höchst sensiblen, fast zerbrechlich schwachen Mannes, unzeitgemäßen Romantikers und »Kind Gottes«⁴² gezeichnet, »denn ein zeitgemäßer Dichter ist ein Widerspruch in sich, ein Sklave der Zivilisation, aber nicht Kulturträger«.⁴³ Die »Pathologisierung«⁴⁴ des Künstlers gehört zur Strategie der sozialen Exklusion von Künstler_innen, die sie gleichzeitig erst exklusiv und damit förderwürdig macht. Das Foto, das vom Künstler im posthum erschienenen Erzählungsband veröffentlicht ist, zeigt den eingesunkenen Oberkörper eines verhärmten, abgemagerten Mannes in ärmlicher Kleidung, der müde ins Nichts blickt. Sicher, es war vermutlich schlicht das letzte Foto, das von Hans-Heinrich Ehrler gemacht wurde – dennoch dominiert so die Überlieferung von Ehrlers Person in der Pathologisierung mit affektiver Wirkung auf das Publikum.

Ehrlers Beispiel zeigt nicht nur die Transformation von sozialem und symbolischem in ökonomisches Kapital. Es zeigt auch, dass die absolute Hingabe eines Künstlers an sein Werk politische Verfehlungen und Misserfolg

40 *HStAS*, EA 3/201 Bü 56: Schreiben von Hermann Pongs an den Kultusminister vom 28.5.1951.

41 *Alois Keck*: Nachwort. In: Hans Heinrich Ehrler: *Erzählungen*. Hrsg. von der Gesellschaft der Freunde von Hans Heinrich Ehrler. Bad Mergentheim 1960, S. 81.

42 *Erwin K. Münz*: Vorwort. In: Hans Heinrich Ehrler: *Das Unvergängliche*. Gedichte von Hans Heinrich Ehrler. Friedberg bei Augsburg 1955. Vgl. auch das Kapitel »Der Kindliche« in *Henriette Herbert*: Hans Heinrich Ehrler. Versuch einer Wesensschau. Krailling 1942, S. 31 ff.

43 *Münz*, wie Anm. 42.

44 *Reckwitz*, wie Anm. 5, S. 81–84.

entschuldigt. Der ›brotlose Künstler‹ musste in der ausgehenden Moderne kein Diplomat sein und auch kein Ökonom, beides hätte seine Glaub- und Förderwürdigkeit wohl eher geschmälert. Ehrlers »reale Not« wird über die Herstellung des Exklusivtypus vom brotlosen Künstler durch »paternalistische Caritas abgefedert«, um damit gleichzeitig gesellschaftliche Ordnung wiederherzustellen.⁴⁵

Der Bildhauer Franz Mäder

Was aber, wenn Kunstschaffende diese Caritas ablehnen und als vollwertiges Mitglied der Gesellschaft anerkannt sein wollen? Die schreibenden Künstler_innen teilen häufig die Frage oder Forderung nach einer angemessenen Künstlerfürsorge. Die Instrumente des Wohlfahrtsstaates sind in dieser Hinsicht (damals wie heute) begrenzt – die Künstlersozialversicherung wurde erst in den 1980er-Jahren eingeführt. Künstler_innen ohne Engagement oder Anstellung waren auf Arbeitslosenhilfe angewiesen und wurden somit wieder in den Randbereich der Gesellschaft gedrängt, von wo aus ihnen die Teilnahme an den Veranstaltungen des Kunstfeldes verweigert war, die durch ihre Vermarktung zu einem Teil des bürgerlichen Establishments geworden waren. Der Zugang zum kulturellen Kapital war für Kunstschaffende, die weder über die notwendigen ökonomischen noch über soziale Kapitalien in Form von Bekanntschaften verfügten, somit abgeschnitten. In seinem Brief aus dem Jahr 1952 macht der Bildhauer Franz Mäder das Kultusministerium auf dieses Problem aufmerksam:

»1949 habe ich die erste Kunstaussstellung mit meinen Holzplastiken beschickt. Obwohl ich volle Anerkennung seitens der Presse und des Publikums erfuhr, blieben Verkäufe und Aufträge aus. Wegen meiner persönlichen Fortbildung und Lebendigerhaltung, nehme ich vollen Anteil an allen hier gebotenen kulturellen Veranstaltungen. Hierin hat sich nun für den ›Erwerbslosen‹ eine Diskrepanz herausgestellt, die mir von Jahr zu Jahr die Unwürdigkeit meiner Notlage deutlicher vor Augen führt: Wir müssen hier in einer Kleinstadt leben, in der ein Mensch den anderen kennt. [...] Da hat nun die Öffentlichkeit beobachtet, daß ich 2 Mal zum Kontrollstempeln zum Arbeitsamt gehe und auch Wohlfahrtsfürsorge empfangen, mir aber andererseits erlaube, öffentliche kulturelle Veranstaltungen zu besuchen. Die hier tonangebende Gesellschaft hat sich wegen dieser unserer Verhältnisse völlig von einem Umgang mit uns distanziert.«⁴⁶

45 *Gesa Ingendahl*: Antizipierte Bedürftigkeit im Witwenstand. Vom Umgang mit einem Topos. In: Christoph Kampmann/Ulrich Niggemann (Hg.): *Sicherheit in der Frühen Neuzeit. Norm – Praxis – Repräsentation*. Köln/Weimar/Wien 2013, S. 479–495, hier S. 495. Ich danke Gesa Ingendahl für den Hinweis auf diese Parallele im Umgang mit den beiden Topoi.

46 *HStAS*, EA 3/201 Bü 58: Schreiben an das Kultusministerium vom 4.4.1952.

In Mäders Darstellung ist kaum von einem strategischen Erschreiben einer kulturellen Andersartigkeit seiner Berufssparte zu lesen. Zwar verweist auch er auf die Zertifizierung seiner Arbeit durch Presse und Publikum, bleibt sodann aber im Duktus des Unternehmers, wenn er von den notwendigen Maßnahmen zur Selbstoptimierung in Form von Fortbildungen spricht. Einzig die »Lebendigerhaltung« rekurriert auf den Topos der Verschmelzung von Kunst und Leben. Da es Mäder als Kriegsflüchtling nicht möglich war, seinen Wohnort frei zu wählen, blieb ihm kein Ort zur Flucht in die Exklusivität der Boheme als selbst gewählter sozialer Zugehörigkeit. Der Brief des Bildhauers steht stellvertretend für weitere Klagen über den Ausschluss aus der »Gesellschaft«. Häufig wird nach Fördermöglichkeiten oder Berufssparten gefragt, in denen das künstlerische Talent »in den Dienst der Gesellschaft« gestellt werden könnte und wo »die Wichtigkeit der kulturellen Kräfte« anerkannt würde.⁴⁷

Mäder geht einen Schritt weiter und tritt mit sozialpolitischen Forderungen nach einer »Fürsorgeinstitution« für Kunstschaffende an die Regierung heran. Er schließt seinen Brief mit einem fast erbitterten Appell an die Verantwortung der Politik:

»Sollten die Volksregierungen unseres Jahrhunderts nicht auch Wege finden können, ihre Künstler in angebrachter Weise zu erhalten? Wenn dazu keine öffentliche Notwendigkeit vorliegt, schlage ich vor, in aller Ehrlichkeit unseren Staat als Kulturstaat abzumelden und alle Anstalten zu schließen und einzusparen, die bis heute nur zu bestehen scheinen, um einen weiteren Nachschub von späteren Hungerkünstlern heranzuschulen.«⁴⁸

Die Forderung des Bildhauers wurde geprüft und innerhalb der Landesbezirksdirektion des Kultus und Unterrichts und der Landesbezirksdirektion für Innere Verwaltung und Arbeit diskutiert, wie aus einem entsprechenden Aktenvermerk hervorgeht. Seiner Forderung nach einer Künstlerfürsorge wurde nicht stattgegeben. Das »Gesetz für die Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung« kenne keine »verschiedene Behandlung einzelner Berufsgruppen«, zumal die Arbeitsämter nicht in der Lage wären, den entstehenden erhöhten Verwaltungsaufwand zu bewältigen. Man empfiehlt ihm eine Umschulung.⁴⁹

Anhand des Fallbeispiels lassen sich zwei Inkongruenzen in Bezug auf die Subjektposition von Kunstschaffenden problematisieren: Die untrennbare Verbindung der Person mit dem künstlerischen Schaffen, also sich »mit Leib und Seele der Kunst zu verschreiben«⁵⁰, wird als naturalisierte Vorstellung

47 *HStAS*, EA 3/201 Bü 58: Schreiben von Hildegard Opitz an das Kultusministerium vom 17.1.1951.

48 Ebd.

49 *HStAS*, EA 3/201 Bü 58: Aktenvermerk der Landesbezirksdirektion des Kultus und Unterrichts Baden vom 17.6.1952.

50 Ebd. Schreiben von Helga Opitz an das Kultusministerium vom 17.1.1951.

vom Selbst- und Metabild von Kunstschaffenden immer wieder herangezogen. Bleibt aber die Zertifizierung der Arbeit durch das Publikum aus, sind Kunstschaffende sozusagen zur widernatürlichen Eingliederung in die Arbeiterklasse gezwungen, wo es keinen Exklusivstatus gibt. Zweitens verdeutlichen die Bürgerbriefe, wie wirkmächtig und gleichzeitig doch scheuenhaft die generalisierten Bilder vom Kunst- und Kulturschaffenden sind. Ehrler, Mäder und viele andere Schreibende äußern in ihren Bitten, Forderungen und Vorschlägen den Wunsch, Teil der Gesellschaft zu sein, sie zeigen dabei häufig politische, wirtschaftliche und soziale Kenntnisse und Eingebundenheiten, die dem Künstlermythos vom weltfremden Exklusivtypus widersprechen.⁵¹

Die Stereotype sind daher nur teilweise habitualisiert und scheinen vielmehr situativ gleich einem Register zum Einsatz gebracht werden zu können. Einerseits, um seitens der Kunstschaffenden Hilfsbedürftigkeit oder Exklusivität und dadurch Förderwürdigkeit zu signalisieren, und andererseits, um soziale Ordnung über die Ausgrenzung und Marginalisierung politischer und ökonomischer Eingaben von Künstler_innen aufrechtzuerhalten. Ob diese situative Herstellung von Andersartigkeit und Exklusivität im Zeitalter des kulturellen Kapitalismus zu einer ernst zu nehmenden Integration von Handlungen und Meinungen in die Gesamtgesellschaft geführt hat, möchte ich im Folgenden diskutieren.

Von der Randständigkeit in den Mittelstand?

»Manchmal ist man neidisch auf andere Berufsgruppen, Bauern zum Beispiel, denen die EU mal eben 60 Millionen rüberschiebt, wenn die Preise in den Keller gehen. Zwar geht es denen auch nicht gut, aber ihre Arbeit ist gesellschaftlich wenigstens als solche anerkannt. (Wir spielen ja nur.)«⁵²

»Wurde der Künstler ehemals ausgegrenzt und von anderen gesellschaftlichen Sphären abgeschottet, so scheint die politische ›Wiedergutmachung‹ heute in der ›Totalinklusio[n]‹ des Künstlers zu liegen.«⁵³

Das Selbstbild von Künstler_innen wie dem Musiker Frank Spilker unterscheidet sich diametral von derzeitigen Gesellschaftsanalysen, die Künst-

51 Ähnliches zeigte die sowohl sozialhistorische wie gegenwartsorientierte Studie der Soziologin Alexandra Manske, die »entgegen einer [...] eindimensionalen Stilisierung vom Künstler als Gegenmodell zum protestantischen Arbeitsbürger« bereits in der Moderne »eine bürgerlich gut situierte Gruppe«, »Geschäftsmänner« und im Einklang mit ihrem »Berufsstolz« nebenberuflich Tätige unter den damaligen Künstler_innen ausmacht; Alexandra Manske: Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft. Kreative zwischen wirtschaftlichem Zwang und künstlerischem Drang. Bielefeld 2015, S. 362 f.

52 Frank Spilker: Prekäres Leben. In: Rolling Stone (256) 2016, S. 67.

53 Bernadette Loacker: kreativ prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus. Bielefeld 2010, S. 90.

ler_innen zu Leitfiguren in einem kulturellen Kapitalismus ausrufen.⁵⁴ Denn das von Reckwitz in diesem Zusammenhang beschriebene Kreativitätsdispositiv bringt machtvoll Kunst und Kultur überall und in allen hervor. Der Exklusivtypus Künstler_in verwandelt sich in den/die Kreativwirtschaftler_in als Allrounder_in zur Lösung gesellschaftlicher Herausforderungen. Im Rahmen des Dispositivs rücken die Subjekte, Institutionen und vor allem die Praktiken und Denkstile des Kunst- und Kulturfeldes ins Zentrum von Unternehmen und Entscheidungsgremien aller Art, die Anrufung von Dialog und Partizipation leitet den Diskurs.⁵⁵ Aber warum zeichnen dann Selbstdarstellungen von Künstler_innen ein deprimiertes (Spilker) bis subversiv-widerständiges Profil (Breitenstein)?

In den letzten Jahren haben es sich einige soziologische und wirtschaftswissenschaftliche Studien zur Aufgabe gemacht, den Strukturwandel von der kapitalistischen Industriegesellschaft der Moderne zur neoliberal-kapitalistischen Dienstleistungsgesellschaft der Postmoderne – mit all ihren Attributen wie flexibel, reflexiv, kulturell, ästhetisch, immateriell, kognitiv und so weiter – zu beschreiben und gerade in Bezug auf die Rolle von Kunst und Kultur zu analysieren.⁵⁶ Im Tenor verorten die Theoretiker_innen den zeitlichen Beginn des Wandlungsprozesses in den 1960er- und 1970er-Jahren, innerhalb derer sich das fordistische Arbeitsparadigma vor dem Hintergrund makroökonomischer, politischer und soziokultureller Dynamiken und der Kritik an den starren Strukturen des Fordismus öffnete und flexibilisierte. Es wickelt anderen Anforderungen an die Arbeitnehmer_innen wie eben Kreativität, Kommunikation und Flexibilität.⁵⁷

Die Soziologin Alexandra Manske erkennt drei Erklärungsoptionen, die dem Künstlersubjekt jeweils eine andere Rolle im kulturellen Kapitalismus

54 Vgl. v. a. *Florida*, wie Anm. 4.

55 So ist beispielsweise der Stuttgarter Kultur- und Medienbericht 2014 mit »Dialog, Vernetzung und Kommunikation« überschrieben. Eingeleitet wird er von der Kulturamtsleiterin mit dem Versprechen eines »intensiven Dialogs« in entsprechenden Arbeitsgruppen und der Förderung des »Innovationsmilieus« – denn: Künstlerische und kulturelle Projekte übernehmen wichtige urbane, soziale und ökonomische Funktionen für die Stadtgesellschaft«. Vgl. auch die Studie von *Nina Johanna Haltern*: *Jenseits des konventionellen Kultursponsorings. Chancen alternativer Kooperationen zwischen Unternehmen und Kulturorganisationen.* (= Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement) Bielefeld 2014.

56 *Reckwitz*, wie Anm. 5; *Boltanski/Chiapello*, wie Anm. 8. *Florida*, wie Anm. 4; *Pierre Michel Menger*: *Kunst und Brot. Die Metarmorphosen des Arbeitnehmers.* Konstanz 2006. Vgl. auch die Arbeiten von Angela McRobbie, z.B. *Angela McRobbie: Reflections on Precarious Work in the Cultural Sector.* In: Bastian Lange u. a. (Hg.): *Governance der Kreativwirtschaft. Diagnosen und Handlungsoptionen.* Bielefeld 2009, S. 123–138.

57 Eine konzise zusammenfassende Herleitung des Wandels vom fordistischen zum postfordistischen Arbeitsparadigma liefert *Ove Sutter*: *Erzählte Prekarität. Autobiographische Verhandlungen von Arbeit und Leben im Postfordismus.* Frankfurt am Main 2013, S. 23–79.

zuschreiben: die des Opfers, des Komplizen oder des Unternehmers.⁵⁸ Die oben formulierte Argumentation des Künstlers als Leitfigur ist der ›Unternehmer-These‹ zuzuordnen, die der US-amerikanische Ökonom Richard Florida prominent in seinem Buch »The Rise of the Creative Class«⁵⁹ formulierte. Besonders produktiv ist folglich die Kombination künstlerischer und ökonomischer Arbeits- und Denkweisen: Die Kreativwirtschaft entstand als neue Ökonomie, die wiederum von Florida zum globalen wie lokalen Standortfaktor ausgerufen wurde.⁶⁰

Es folgte eine »Entgrenzung«⁶¹ des Kunstfeldes auf alle anderen gesellschaftlichen Felder und damit zusammenhängend eine Entgrenzung des Arbeitsmarkts, die zu einem verstärkten Wettbewerb und statt zu attraktiveren Arbeitsbedingungen und Vergütungen von Künstler_innen zu deren zunehmender Prekarisierung führte.⁶² Diese Entwicklung hängt laut dem niederländischen Kunsthistoriker Hans Abbing nicht zuletzt mit dem habitualisierten Mythos des »selflessly devoted artist« zusammen, der nur seiner Kunst verpflichtet sei und sich dieser bedingungslos verschreibe, also letztlich gar nicht anders als projektbezogen, flexibel und eigenverantwortlich agieren könne.⁶³ Die Kulturmanagerin Bernadette Loacker stellt entsprechend in ihrer empirischen Studie fest, dass es nicht kulturunternehmerisch orientierte Motive, sondern vor allem »Selbstbestimmung, Autonomie, Abwechslung, persönliche Lern- und Entwicklungsmöglichkeiten [sind], die das künstlerische Tätigsein leiten und begründen«.⁶⁴ Dem französischen Soziologen Pierre Michel Menger zufolge konnte sich durch diese Inkongruenz die Prekarisierung als Herrschaftsform herausbilden, die zu einem »Selbstverwirklichungszwang« und »Flexibilitätsdiktat«⁶⁵ führte, denen Künstler_innen hilflos ausgeliefert seien, wenn sie in ihrem Feld weiterhin bestehen wollen.⁶⁶

58 *Manske*, wie Anm. 51, S. 15 ff. Sie kritisiert diese drei Rollenbilder letztlich mittels ihrer empirischen Ergebnisse als »überspitzte Leitbildannahmen« und kommt zu dem Schluss, dass Hybridformen dieser Rollen der Realität näher sind, vgl. ebd., S. 368–392.

59 *Florida*, wie Anm. 4.

60 *Richard Florida: Cities and the Creative Class*. New York 2005.

61 *Reckwitz*, wie Anm. 5, S. 123–132.

62 Eng damit zusammen hängt auch die auf die Kreativwirtschaft ausgerichtete Förderpolitik, innerhalb derer Fördergelder vom Bereich der bildenden Kunst oder von Subkulturprojekten vor allem in den Designbereich hinüberwanderten.

63 *Hans Abbing: Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam 2002, v.a. S. 78–102. Vgl. auch *Isabell Lorey: Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung. Zur Normalisierung von KulturproduzentInnen*. In: transversal 11 (2006), machines and subjectivation. URL: <http://www.eicpc.net/transversal/1106/lorey/de> (Stand: 16.2.2016).

64 *Loacker*, wie Anm. 53, S. 380.

65 *Manske*, wie Anm. 51, S. 15.

66 Vgl. *Menger*, wie Anm. 56.

Folgt man aber den französischen Sozialwissenschaftler_innen Luc Boltanski und Eve Chiapello, sind die Künstler_innen weniger als Opfer denn als Kompliz_innen des kulturellen Kapitalismus anzusehen, war es doch maßgeblich erst die »Künstlerkritik«⁶⁷ am fordistischen Arbeitsparadigma, die infolge einer Instrumentalisierung durch den Kapitalismus überhaupt zur Entstehung eines Dispositivs der Kreativität geführt hatte.⁶⁸ In Anlehnung an Michel Foucaults Gouvernementalitätstheorie⁶⁹

»wird in dieser Deutungsvariante vielmehr davon ausgegangen, dass Akteur_innen künstlerisch-kreativer Erwerbsefelder mittels einer Selbst-Unterwerfung unter neue kulturelle sowie ökonomische Imperative maßgeblich dazu beitragen, soziale Unsicherheiten gesellschaftsfähig zu machen.«⁷⁰

Die Künstlerin und Kulturanthropologin Tanja Fuchs hat sich ebenfalls ethnografisch mit dem gegenwärtigen Kunstfeld befasst und den obigen Erkenntnissen entsprechend die Subjektivierungsprozesse und Strategien der Selbstregierung⁷¹, mittels derer sich Künstler_innen ihren Platz im Kunstfeld erarbeiten, in Interviews und teilnehmenden Beobachtungen herausgearbeitet. Auch sie kommt dabei zu dem Ergebnis, dass die Selbstbilder der untersuchten Künstler_innen eine Ambivalenz aufweisen zwischen dem/der Kreativwirtschaftler_in und dem »Bohemekünstler des 19. Jahrhunderts und [den] AvantgardekünstlerInnen des 20. Jahrhunderts [...], die Kunst und das Leben als eine Einheit sehen.«⁷²

Diesen Erklärungen stelle ich im Folgenden meine eigenen Beobachtungen der »kreativen Klasse« zur Seite, um abschließend Rückschlüsse auf die Wirkung und Funktion von Künstlermythen und Stereotypen generell machen zu können. In meiner aktuellen Forschung zum Verhältnis zwischen Kunst- und Kulturschaffenden sowie Politik und Administration in der Stadtplanung zeigten sich deutliche Inkongruenzen sowohl zwischen den Selbstdarstellungen der Künstler_innen und ihrem mir sichtbaren Verhalten als auch zwischen dem behaupteten und dem tatsächlichen Verhältnis zwischen ihnen und der Stadtverwaltung.

Der Kunstverein Wagenhalle e.V. in Stuttgart

Die Wagenhalle befindet sich auf einer ehemaligen Industriebrache, im Gleisdreieck des Nordbahnhofs in Stuttgart. Früher wurden in der

67 Boltanski/Chiapello, wie Anm. 8, S. 81.

68 Vgl. Reckwitz, wie Anm. 5, S. 15.

69 Michel Foucault: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität, Bd. 1. Frankfurt am Main 2006.

70 Manske, wie Anm. 51.

71 Vgl. dazu Ulrich Bröckling: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform. Frankfurt am Main 2013.

72 Fuchs, wie Anm. 33, S. 83 f.

12 000 Quadratmeter großen Halle Züge der Deutschen Bahn, später Busse gewartet. Heute teilen sich die Halle ein »Kulturbetrieb«⁷³, der in einem Teil der Halle Konzerte und Betriebsfeiern veranstaltet, mit circa 100 freischaffenden Künstler_innen, Architekt_innen, Designer_innen und Kulturschaffenden, die sich zu einem »Kunstverein«⁷⁴ zusammengeschlossen und im anderen Teil der Halle ihre Ateliers, Werkstätten und Büros eingerichtet haben. Ursprünglich sollte die Halle den Kreativen nur für eine kurze Zeit zur Zwischennutzung vermietet werden, da die Deutsche Bahn das Gelände an die Stadt verkauft hatte und die Fläche um den Nordbahnhof mit Beginn des Bahnhof-Bauprojekts Stuttgart 21 abgerissen und zu einem Wohnviertel umfunktionierte werden sollte. Es ist den langwierigen Verhandlungen um Stuttgart 21 zu verdanken, dass Veranstalter und Künstler_innen inzwischen seit mehr als 15 Jahren ihre Arbeit auf dem Areal und in der Halle verrichten können. Die Stadt hatte das Gelände zwischenzeitlich im Sinne des »Privat Public Partnership« an einen Schrotthändler verpachtet, der die »Bewohner_innen« der Halle dort zu sehr günstigen Mietpreisen arbeiten und tatsächlich auch wohnen ließ. So entstand binnen weniger Monate auf dem Gelände eine »Oase der Untergrundkultur«⁷⁵, die es Künstler_innen ermöglichte, eine Zeit lang ohne die Abhängigkeit von Verkäufen oder einer Förderung ihrer Tätigkeit nachzugehen und sich auszuprobieren. Mit Baubeginn von Stuttgart 21 stand der ursprünglich geplante Abriss wieder im Raum. Die Nutzergruppen wandten sich daraufhin mit dem Antrag um Erhalt des Standortes an die Stadt. Der Stadtrat beriet und beschloss daraufhin 2015 nach einem entsprechenden Brandschutzgutachten eine umfassende Sanierung, für die im Haushalt 30 Millionen Euro zur Verfügung gestellt wurden. Ausschlaggebend für den Erhalt des Kulturzentrums war der geplante Ausbau der Konzerthalle in einem Teilbereich der Wagenhalle auf ein Fassungsvermögen von 2 100 Personen – dadurch könne eine Lücke im Kulturangebot der Stadt geschlossen werden.⁷⁶

Für die inzwischen stark angewachsene Künstlergruppe des Kunstvereins blieb die Art der Sanierung und der Erhalt ihrer Ateliers einige Zeit im Unklaren. Die Folgen des Brandschutzgutachtens behinderten zudem das Arbeiten und Wohnen in den Ateliers maßgeblich, da die Vorschriften den Künstler_innen den Aufenthalt in ihrem Teil der Halle verboten, während im anderen Teil Veranstaltungen stattfanden. Aus diesen Gründen wandten sich Unterstützer_innen des Kunstvereins aus der Stuttgarter Kunst- und Kulturszene im nachfolgend in Auszügen zitierten offenen Brief an den Stuttgarter Oberbürgermeister Fritz Kuhn, um für den Erhalt der Ateliers

73 Siehe *Kulturbetrieb Wagenhallen*. URL: <http://wagenhallen.de> (Stand: 20.2.2016).

74 Siehe *Kunstverein Wagenhalle e.V.* URL: <http://kunstverein-wagenhalle.de> (Stand: 20.2.2016).

75 *Jan Georg Plavec*: Feuer unterm Dach. In: *Stuttgarter Zeitung*, vom 22.10.2014.

76 *Dominique Leibbrand*: Kulturzentrum in ehemaliger Bahnanlage wird für rund 30 Millionen Euro rundum erneuert. In: *Südwest Presse*, vom 17.7.2015.

und, wie deutlich wird, für die Wertschätzung der Künstler_innen in der Stadtgesellschaft einzutreten:

»Sehr geehrter Herr Oberbürgermeister Kuhn,

in Sorge um die zukünftige Entwicklung des Areals Wagenhallen als Atelier- und Produktionsort für verschiedene künstlerische Sparten und Kulturformen wenden wir uns heute mit diesem Schreiben an Sie [...]. Die Wagenhallen in Stuttgart haben sich in den letzten Jahren zu ›dem‹ Atelier- und Produktionsort in Stuttgart, in der Region und im ganzen Land entwickelt. Hervorragende Künstler, Architekten, Designer, Kulturschaffende verschiedenster Sparten und Altersgruppen arbeiten hier zusammen [...]. Auch international werden Kontakte gepflegt, Netzwerke eingebunden. [...] Wir sprechen von Künstlerinnen und Künstlern [...], die Preise gewinnen, Stipendien bekommen, in großen Ausstellungen vertreten sind, die die kulturelle Szene dieser Stadt auf höchstem Niveau repräsentieren. [...] Gleichzeitig gehen wir davon aus, dass der Kunstverein Wagenhallen in alle weiteren Gespräche um die Ertüchtigung der Gebäude eingebunden wird. [...] Es liegt ein hervorragendes, überzeugendes Konzept der ›Zukunftsgruppe Wagenhallen‹ vor, das den Brandschutz selbstverständlich mit berücksichtigt. Kein Wunder, schließlich haben einige kompetente Architekten ihre Studios auf dem Gelände – Architekten übrigens, die unter anderem als Mitarbeiter in Lehre und Forschung an den Hochschulen dieser Stadt arbeiten. Wir reden von hoch professionellen, erfolgreichen Kollegen. [...]«⁷⁷

Der stark gekürzte, mehr als zwei Seiten lange Brief wurde auf der Homepage des Kunstvereins zur Selbstdarstellung genutzt. Er gibt Aufschluss über Selbst- und Metabild der Kunstschaffenden. Mehr als deutlich stellen die Künstler_innen nicht nur ihr kulturelles, sondern vor allem ihr symbolisches, soziales und letztlich dadurch auch ihr potenzielles ökonomisches Kapital heraus. In der schieren Überbetonung ihres Erfolgs werden alle Register einer unternehmerischen Selbstpräsentation bedient, von der Betonung ihres Beitrags zum Standortfaktor Wagenhalle bis zum Hinweis auf ihre internationale Vernetzung.

Insofern scheint der Wandel des Subjektideals vom antimaterialistischen, rebellischen Kunstschaffenden zum unternehmerischen Culturepreneur tatsächlich vollzogen zu sein.⁷⁸ Es ist wenig überraschend, dass sich in meinen Gesprächen mit den Künstler_innen ein anderes Bild ergab. Hier zeigten sich sehr unterschiedliche Selbstdarstellungen: Teilweise entsprechen sie dem neuen Typus der Kreativwirtschafter_in, legen dabei aber offen, dass

77 Schreiben an Oberbürgermeister Fritz Kuhn und weitere Vertreter aus Politik, Kultur, Medien und Gesellschaft, geschrieben von Vertretern verschiedener Kulturinstitutionen in Stuttgart, vom 7.11.2014. URL: <http://kunstverein-wagenhalle.de/category/pressemitteilungen/> (Stand: 20.2.2016).

78 Vgl. *Loacker*, wie Anm. 53, S. 93.

Darstellungsweisen strategisch und äußerst selbstreflexiv situativ gewählt und angenommen werden. Teilweise identifizieren sich die Kunst- und Kulturschaffenden aber auch mit den Attributen der Boheme und versuchen, wiederum sehr reflektiert, Selbstoptimierungszwängen und Anpassungsleistungen zu widersagen. Aus dieser reflektierten Kritik erwachsen Kunstprojekte, die wie Oliver Breitenstein, auf subversive Art und Weise das Kreativitätsdispositiv persiflieren.⁷⁹

Mehr als über das Selbstbild der Kunstschaffenden sagt der Brief jedoch etwas über das Metabild der Künstler_innen aus. In der Überbetonung der kulturunternehmerischen Attribute des Erfolgs wird deutlich, welches Fremdbild die Kulturschaffenden von sich antizipieren. Es scheint, als müssten sie regelrecht gegen den Künstlermythos ankämpfen, der sie zu realitätsfernen Randfiguren marginalisiert, über deren Köpfe hinweg sich leicht entscheiden ließe. In den Köpfen von Politiker_innen und Stadtverwalter_innen scheint der Künstlermythos demnach noch sehr stark verankert zu sein. Jedoch – fragt man hier nach, zeigt sich wieder ein ganz anderes Bild. Es wird von Dialogbereitschaft und Respekt, ja Bewunderung gegenüber dem Ideopotenzial der Künstler_innen gesprochen.⁸⁰ Tatsächlich wurden Arbeitsgruppen gemeinsam mit den Künstler_innen gebildet und Workshops zur Planung des Nordbahnhof-Areals veranstaltet.

Und dennoch berichten die Künstler_innen immer wieder von Schwierigkeiten in der Kommunikation mit Politik und Verwaltung. Ständig müsse Überzeugungsarbeit geleistet werden, bewiesen werden, dass wir »unsere Hausaufgaben gemacht haben«, erzählt der Vorsitzende des Kunstvereins.⁸¹ Immer noch bleibt die Zukunft der Künstler_innen auf dem Areal ungewiss, da unklar ist, wie stark die Mieten nach der Sanierung steigen – hierzu werden seitens der Stadt keine genauen Angaben gemacht. Letztlich bleibt der Einbezug der Künstler_innen in die Entscheidungsgremien brüchig und einseitige Abhängigkeiten von der Stadtverwaltung bestehen weiter.

Fazit

Alexandra Manske stellt in ihrer Untersuchung zum gegenwärtigen Arbeitstypus der Kulturberufe einen »hybriden Status« fest, den Kunst- und Kulturschaffende auf ihrer »strategischen Platzsuche im sozialen Raum« annehmen, indem sie verschiedene zu verortende Tätigkeiten zwischen dem traditionellen Kunstfeld und dem Unternehmertum annehmen.⁸² Nicht erst seit der Postmoderne sind die Selbst- und Fremdbilder von Künstler_innen ebenso hybrid und flexibel, was teilweise zu mehr oder weniger reflektierten

⁷⁹ Vgl. <http://vorne-fahrn.de/index.html> (Stand 23.3.2017).

⁸⁰ Informelle Gespräche der Autorin mit Politiker_innen und Beamt_innen der Stadtverwaltung während Veranstaltungen in den Wagenhallen.

⁸¹ Interview vom 15.6.2015.

⁸² Manske, wie Anm. 51, S. 22.

Irritationen und Inkongruenzen der Persönlichkeiten führen kann.⁸³ Ziel der Künstler_innen war und ist gesellschaftliche Anerkennung und Teilhabe, um die sie auch heute immer wieder kämpfen müssen. Denn Wertschätzung der eigenen Arbeit bedeutet nicht nur ein gesichertes Einkommen, sondern Entscheidungsmacht und gesellschaftliche Gestaltungsmöglichkeit. Die Wirkmächtigkeit von mehr oder weniger reflektiert situativ und strategisch eingesetzten ›Mythen vom Künstler‹ von den Künstler_innen selbst sowie von ihren Gegenübern spielt in der Ausgestaltung von gesellschaftlicher Interaktion und Kommunikation eine wichtige Rolle und sollte in künftigen Untersuchungen der ›Kreativen Klasse‹ beachtet werden. Insbesondere der Einsatz dieser Mythen vonseiten Politik, Wirtschaft und Verwaltung ist bisher unterbelichtet geblieben.



Dr. Karin Bürkert
Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft
Universität Tübingen
Burgsteige 11 (Schloss)
72070 Tübingen
karin.buerkert@uni-tuebingen.de

83 Vgl. hierzu v.a. die Ergebnisse in Fuchs, wie Anm. 33.