



Wo ist der Unter- schied?

Sechs Perspektiven auf die
Arbeitsstrukturen und -realitäten
Erwerbstätiger in den darstellenden
Künsten

Themendossier

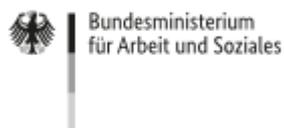
Verfasst von:

Stephan Alschewski, Mathilde Grebot,
Epona Hamdan, Thea Hoffmann-
Axthelm, Karoline-Zaida Horstmann,
Paul Hübner, Kaja Jakstat, Léna Szirmay-
Kalos, Elisabeth Roos, Gregor Sturm,
Daniel Wachsmuth, Hanna Zimmermann

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.

Zusammenfassung

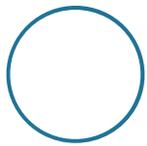
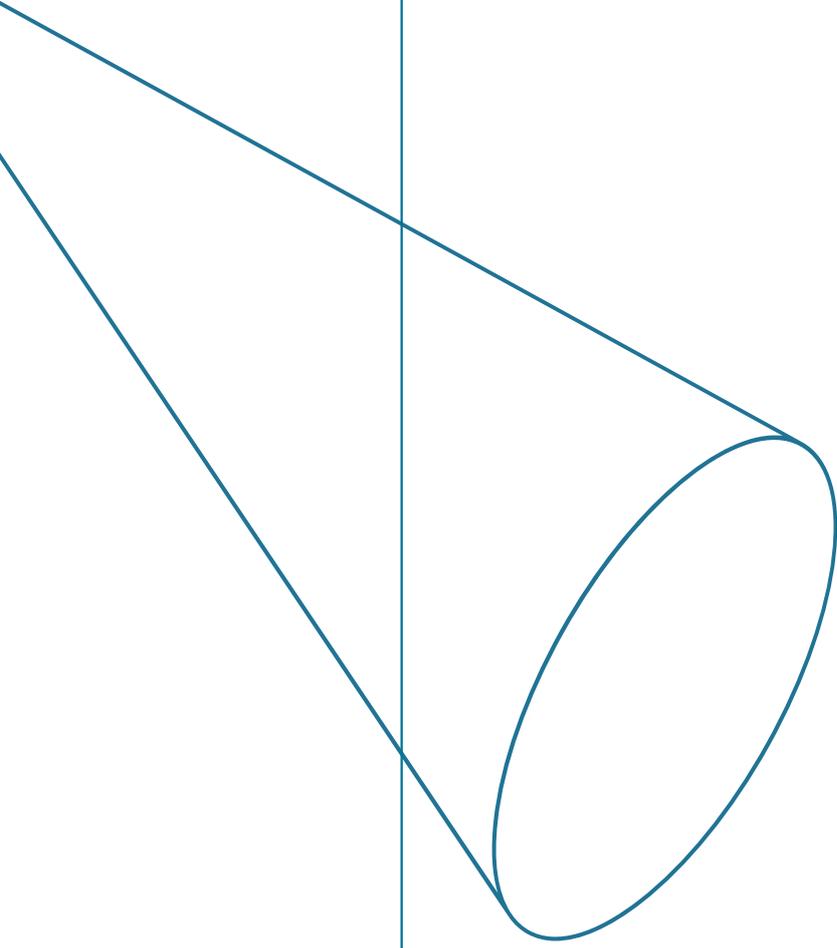
In diesem Dossier befassen sich Vertreter*innen folgender Berufsgruppen mit den Arbeitsstrukturen und -realitäten verschiedener Berufsgruppen in den darstellenden Künsten: Szenograf*innen, Produktionsleiter*innen, Kurator*innen, Technik, Licht- und Sounddesign, Musiker*innen und Vermittler*innen. In sechs Beiträgen beschreiben sie die Arbeitsstrukturen und -realitäten in ihrem Metier. Angeleitet von einer Handvoll Fragen berichten sie über ihre Arbeitsweisen, aber auch über Herausforderungen – insbesondere bei ihrer sozialen Absicherung – und präsentieren dafür Lösungen.

Die Verfasser*innen schreiben aus der Perspektive ihrer Berufsgruppe, basierend auf ihren eigenen Erfahrungen. Entsprechend setzen sie ihre Schwerpunkte selbst und berichten über die Darstellung ihrer Arbeitsstrukturen hinaus von ihrem Zugang zu Künstlersozialkasse und Altersvorsorge und thematisieren sowohl die Vergütung als auch Erwerbsformen und den Gender-Pay-Gap sowie die Vereinbarkeit von Beruf und Familie und die Teilhabe im Kulturbetrieb.

Inhaltsverzeichnis

7	Einleitung
10	Szenograf*innen
16	Produktionsleiter*innen
22	Kurator*innen
28	Technik, Sound- und Lichtdesign
33	Musiker*innen
40	Vermittler*innen
45	Schlussfolgerung
49	Quellenverzeichnis
51	Anhang
52	Biografien

Einleitung



Elisabeth Roos

„Das Theater ist [...] der Arbeitsort von vielen, von Künstlerinnen und Künstlern ebenso wie von den zahlreichen technischen und nicht-technischen Berufen hinter der Bühne. [...] Viele Menschen ermöglichen den Zauber, den wir – das Publikum – so sehr genießen. Nicht immer unter idealen Arbeitsbedingungen: Besonders in der freien Szene führt die Leidenschaft, ohne die Kunst nicht entstehen kann, häufig zu erheblicher Selbstausbeutung. Das zu verbessern, dafür lohnt es sich zu kämpfen [...]!“
– **Claudia Roth MdB, Staatsministerin für Kultur und Medien (Theapolis, 2023)**

In den darstellenden Künsten gibt es viele Berufsbilder: Schauspieler*innen, Tänzer*innen, Regisseur*innen, Choreograf*innen und Dramaturg*innen sowie Techniker*innen, Bühnenbildner*innen, Licht- und Videodesigner*innen, Verwaltung und Hauspersonal, Kurator*innen, Verfasser*innen, Maskenbildner*innen und viele mehr.

In einer Studie im Rahmen des Forschungsprojekts „Systemcheck“, die das Institut für empirische Sozial- und Wirtschaftsforschung (INES) im Auftrag des Bundesverbandes freie darstellende Künste (BFDK) durchführte, wurde die Einkommenssituation und die soziale Absicherung von Solo-Selbstständigen und Hybrid-Erwerbstätigen in den darstellenden Künsten systematisch untersucht.¹ Die Befragten konnten zwischen 39 Berufsbildern auswählen, eine mehrfache Zuordnung war möglich. Erste Ergebnisse zeigten, dass neun von zehn Befragten mindestens zwei und sieben von zehn Befragten sogar drei Berufe auswählten (Tobsch, 2022).

Um ein besseres Verständnis von den Tätigkeitsfeldern in den darstellenden Künsten zu gewinnen und Einblicke in die Arbeitsrealitäten der Kunstschaffenden zu erhalten, geht es in diesem Themendossier um mehrere Berufsgruppen und um deren Arbeitsstrukturen in den darstellenden Künsten. Das „Systemcheck“-Team wählte sechs Berufsgruppen aus, um die es in diesem Dossier gehen wird.² Ausgewählt wurden Szenograf*innen, Produktionsleiter*innen, Kurator*innen, Techniker*innen, Sound- und Lichtdesigner*innen, Musiker*innen und Vermittler*innen. Die Verfasser*innen der folgenden Beiträge berichten von ihren Arbeitsstrukturen und -realitäten, teilen ihre Erfahrungen und thematisieren Herausforderungen, mit denen sich die Erwerbstätigen auseinandersetzen müssen – insbesondere bei der sozialen Absicherung.

Ziel dieses Themendossiers ist die Darstellung der Arbeitsrealitäten und der sozialen Absicherung in den ausgewählten sechs Berufsgruppen und die Erarbeitung von Verbesserungsvorschlägen. Der Schwerpunkt liegt auf der Künstlersozialkasse (KSK) und der Altersvorsorge, eine Auswahl, die u. a. auf Rückmeldungen von Befragten der erwähnten Studie und von „Systemcheck“-Veranstaltungen zurückzuführen ist.

Die Beiträge wurden von Personen verfasst, die in den ausgewählten Berufsgruppen tätig sind; sie wurden angeleitet durch eine Reihe von Fragen, die das „Systemcheck“-Team erarbeitet hat:

¹ INES führte die Studie vom 14. April bis zum 15. Juni 2022 als Onlinebefragung mit offenen Fragen durch. Erste Ergebnisse stellte Verena Tobsch (INES) während der zweiten „Systemcheck“-Fachkonferenz am 22. und 23. November 2022 vor. Die Veröffentlichung der Studie erfolgt voraussichtlich im Sommer 2023.

² Die Auswahl basiert auf Rückmeldungen von Teilnehmenden einer Umfrage und von „Systemcheck“-Veranstaltungen. Die Rückmeldungen zeigten eine Lücke im Wissensstand des Forschungsteam.

- Wie bezeichnest du dich?
- Wie sehen deine Arbeitsstrukturen und -bedingungen aus? Welche Erwerbsform ([Solo-]Selbstständigkeit, Angestelltenverhältnis, hybride Erwerbsformen) ist typisch für dich in deiner Berufsgruppe?
- Wie ist deine Situation in Bezug auf die Sozialversicherungssysteme? Hast du Zugang zur KSK und somit zu den gesetzlichen Sozialversicherungssystemen? Wie sorgst du für dein Alter vor?
- Welche Schwierigkeiten ergeben sich aus der zuvor beschriebenen Situation der sozialen Absicherung?
- Was können mögliche Lösungsansätze sein, die deine Schwierigkeiten und Herausforderungen adressieren und lösen könnten?

Die Beiträge wurden von Einzelnen oder einer Gruppe verfasst. Sie variieren zwischen Bericht- und Interviewformaten.

Die Verfasser*innen schreiben aus der Perspektive ihrer Berufsgruppe – basierend auf ihren eigenen Erfahrungen; entsprechend setzen sie unterschiedliche Schwerpunkte. Neben der Darstellung der Arbeitsstrukturen, dem Zugang zur KSK und der Altersvorsorge geht es um die Themen Vergütung, Erwerbsformen, Gender-Pay-Gap, Vereinbarkeit von Beruf und Familie und Teilhabe im Kulturbetrieb. Dass jemand mit vielen Jahren Berufserfahrung andere Einblicke geben kann, als jemand, der erst seit Kurzem in einer Branche tätig ist, spiegelt sich in den Beiträgen wider. Nichtsdestotrotz haben alle Beiträge Gemeinsamkeiten bei Arbeitsstrukturen, Herausforderungen und erarbeiteten Lösungsansätze.

Die Verfasser*innen:

Szenografie: Mathilde Grebot, Thea Hoffmann-Axthelm, Gregor Sturm, Hanna Zimmermann (Vertreter*innen des Szenografie-Bundes)

Produktion: Epona Hamdan und Kaja Jakstat (Vertreter*innen der Produktionsbande – netzwerk performing arts producers e. V.)

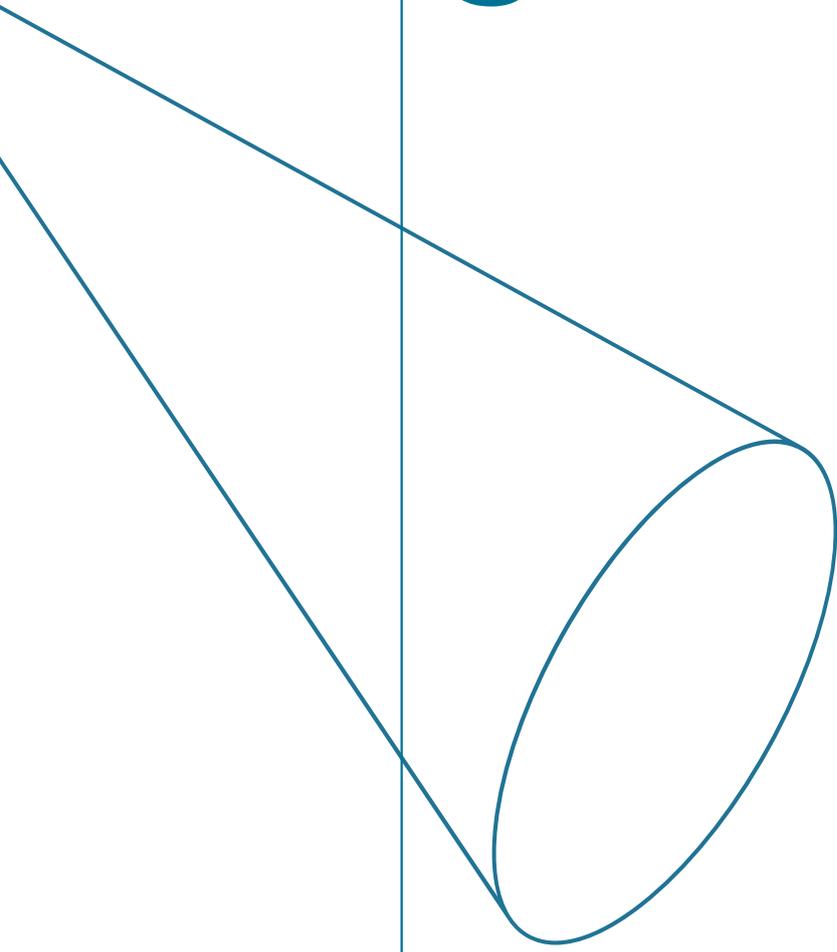
Kuratierung: Léna Szirmay-Kalos (selbstständige Kuratorin)

Technik, Sound- und Lichtdesign: Stephan „Alfred“ Alschewski und Daniel Wachsmuth (selbstständige Medientechniker)

Musik: Paul Hübner (selbstständiger Musiker)

Vermittlung: Zaida Horstmann (selbstständige Vermittlerin)

Szeno- graf*innen



Mathilde Grebot,
Thea Hoffmann-
Axthelm,
Gregor Sturm,
Hanna Zimmermann

Arbeitsstrukturen und -bedingungen in der Szenografie

Für Szenograf*innen ist „selbstständig“ ein relativ neuer Status.³ Waren vor den 1990er Jahren Festanstellungen z. B. als Ausstattungsleiter*innen am Theater üblich, waren die Theater durch die Sparpolitik im Kultursektor ab den 1990er Jahre aufgefordert, Stellen einzusparen und Tätigkeiten outzusourcen, und sie begannen mit dem künstlerischen Personal. Die dadurch herbeigeführte größere Bandbreite der Künstler*innen, die nun von außen engagiert wurden, entsprach dem Wunsch von Theaterleitungen nach mehr künstlerischer Diversität.

Szenograf*innen in Deutschland erhalten ihre Aufträge meist, weil sie mit Regisseur*innen und Choreograf*innen zu künstlerischen Teams verbunden sind; die Regisseur*innen werden von Theatern beauftragt und empfehlen sie oder nehmen sie mit an ein Haus. In anderen Ländern bilden dagegen z. B. Theater selbst künstlerische Teams. Szenograf*innen sind hierzulande bei Aufträgen und inhaltlichen künstlerischen Entscheidungen von der Regie bzw. Choreografie abhängig. Sie können selten eigeninitiativ Akquise machen und werden von Theatern kaum unabhängig beauftragt.⁴

Szenograf*innen sind auf einen kleinen Arbeitsmarkt spezialisiert: die Theater. Zudem können sie oft ihren Arbeitsort nicht eigenständig wählen, sondern sehen sich aus wirtschaftlichen Gründen gezwungen, die Aufträge anzunehmen, die Theater ihnen anbieten. Die künstlerischen Konzeptionen für Stücke entstehen in den Teams, auch wenn Theaterintendanten und dramaturgische Leitungen die künstlerische Verantwortung oft bei Regisseur*innen und Choreograf*innen verorten.

Eine hybride Karriere ist für viele Szenograf*innen typisch. An Theatern arbeiten sie vor ihrer eigenen Solo-Selbstständigkeit im Angestelltenverhältnis als Assistent*innen. Manche Kostümbildner*innen kombinieren z. B. Szenografie, Gewandmeisterei und Kostümleitung, manche üben neben ihrer Tätigkeit als Szenograf*innen andere Tätigkeiten aus. Allerdings gehen sie selten einer regelmäßigen Arbeit nach, weil sie mobil bleiben müssen.

Szenograf*innen arbeiten hybrid sowohl klassisch an Theatern als auch in der freien Szene in freien Gruppen, wobei auch hier die Bezahlung prekär ist. Während der Schließung der Theater in der Pandemie experimentierten sie mit nichtklassischen Formen der Produktion in freien Gruppen, z. B. im Theater im öffentlichen Raum, das weiterlief.

³ Mathilde Grebot erhielt 2022 von der KSK für ihre Masterarbeit statistische Daten. Im Jahr 2021 waren 2.964 Personen aus der darstellenden Kunst in der Berufsgruppe D09 eingetragen. In D09 sind Bühnenbildner*innen, Kostümbildner*innen sowie Lichtdesigner*innen und Maskenbildner*innen erfasst (siehe „Statistik der Künstler*innensozialkasse“ im Anhang).

⁴ Dadurch liegt bei Kostümbühnenbildner*innen und Lichtdesigner*innen laut Szenografie-Bund ein Kriterium für Scheinselbstständigkeit vor. Dies ist unserer Meinung nach eine rechtliche Schiefelage.

Über den Fonds Darstellende Künste im Förderprogramm #TakeCare konnten Gruppen oder Einzelkünstler*innen im Rahmen von Neustart Kultur eine stipendienartige Förderung für ihre Projekte erhalten. Über die Nutzung dieser Möglichkeit konnten es die geförderten Szenograf*innen, die bildenden Künstler*innen in den darstellenden Künsten, für eine begrenzte Zeit verwirklichen, als eigenständige Künstler*innen in der Öffentlichkeit wahrgenommen zu werden, oder eigenen unabhängigen Forschungsvorhaben nachzugehen.

KSK

Kostüm-, Bühnenbild, Video- und Lichtdesign gehören zu den anerkannten Berufen für die Eingliederung in die KSK. Somit sind Szenograf*innen zwar abgesichert, allerdings reicht oftmals – wie bei den meisten Künstler*innen – ihr Einkommen für eine adäquate Vorsorge für die Rente nicht.

Einkommen

Szenograf*innen erzielten im Jahr 2019 mit selbstständiger künstlerischer Arbeit ein durchschnittliches Bruttojahreseinkommen von 15.773 Euro oder 1.314 Euro/Monat (Grebot, 2022). 2015 betrug das durchschnittliche Jahresbruttoeinkommen 19.717 Euro, d. h., sie verfügten über ein Monatseinkommen von 1.643,12 Euro (Bund der Szenografen, 2016).⁵

Die Coronapandemie verschlechterte die Auftragslage in den Spielzeiten 2022/23 und 2023/24. Durch das Einfrieren von Aufführungen gingen Aufträge in die nächsten Spielzeiten über, es entstanden Auftragslücken. In dieser Zeit sanken die Einnahmen leicht auf 14.269 Euro oder 1.189 Euro/Monat (Grebot, 2022). In der Spielzeit 2020/21 wurden durchschnittlich 2,7 Produktionen pro Szenograf*in umdisponiert oder verschoben.⁶ In normalen Zeiten arbeiten Szenograf*innen durchschnittlich an 3,8 neuen Produktionen pro Spielzeit (Bund der Szenografen 2016); in der Spielzeit 2020/21 fielen 70 Prozent ihrer Aufträge aus oder wurden verschoben. Für deutlich weniger als die Hälfte der verschobenen Produktionen erhielten sie Entschädigungen (Bund der Szenografen 2022).

Gagen sind meist frei verhandelbar, es gibt weder Mindestgagen noch Tarife, und die Honorare für Kostüm- oder Bühnenbild variieren je nach Bühnen- und Stückgröße, Theater und Marktwert sowie Verhandlungsgeschick der Szenograf*innen. Honorare für das Kostümbild lagen 2015 zwischen 3.000 Euro (Perzentil 10) und 12.000 Euro (Perzentil 90) brutto, die für das Bühnenbild lagen zwischen 4.400 Euro (Perzentil 10) und 19.200 Euro (Perzentil 90). Viele Gagen liegen weit unter der letzten Mindestgagenempfehlung unseres Verbands, des Szenografie-Bunds. Die Empfehlung liegt bei 15.000 Euro; dies ergibt

⁵ Im Jahr 2016 führte Martin Kohler mit Unterstützung des Lehrstuhls „Methoden der empirischen Sozialforschung“ der Universität Potsdam im Auftrag des Szenografie-Bunds eine Studie durch, um die wirtschaftliche Lage von Szenograf*innen zu erfassen. An der Umfrage nahmen 284 Szenograf*innen – Kostüm- und Bühnenbildner*innen – teil. 89 Prozent der Teilnehmer*innen waren ausschließlich freischaffend tätig.

⁶ Der Szenografie-Bund führte von Dezember 2021 bis Februar 2022 eine Umfrage unter seinen Mitgliedern und mit der Gesellschaft der Theaterkostümschaffenden (Gtkos) durch. 111 von 207 Teilnehmenden beantworteten die Fragen zu den Auswirkungen der Pandemie auf ihre Arbeit.

bei vier Produktionen im Jahr einen Bruttoverdienst von 60.000. Die Gewerkschaft ver.di hat ein Berechnungssystem für Basishonorare bei Solo-Selbstständigen entworfen, und nach diesem System hat der Bund der Szenografen eine Basisgage für Kostüm- oder Bühnenbild (Standardproduktion mit Assistenz) errechnet: 19.006 Euro (ver.di Kunst und Kultur, 2022).

Gender-Pay-Gap und die gläserne Decke

In allen Szenografie-Berufen ist der Gender-Pay-Gap groß: In der Gruppe „darstellende Kunst“ (Bühnenbild, Kostüme, Licht, Maske) betrug das durchschnittliche Monatseinkommen von Männern im Jahr 2019 vor der Pandemie 1.787 Euro, bei Frauen 1.151 Euro (Grebot, 2022). Die Studie [Erhebung zur Arbeits- und Lebenssituation freiberuflich tätiger Bühnen- und Kostümbildnerinnen](#) von 2016 hat der Bund der Szenografen beauftragt; sie bezieht sich stärker auf Bühnen- und auf Kostümbildner*innen. Ihr zufolge verdienen Kostümbildner*innen – meistens Frauen – 26 Prozent weniger als Bühnenbildner*innen, einer Berufsgruppe mit traditionell vielen Männern.

In allen drei Sparten – Bühnenbild, Kostüme oder beiden zusammen – handeln Frauen im Durchschnitt 12 Prozent weniger aus als ihre Kollegen. Dies liegt vermutlich an der sogenannten gläsernen Decke: Zwar gibt es beim Bühnenbild fast ebenso viele Bühnenbildnerinnen wie Bühnenbildner (55 Prozent Männer, 45 Prozent Frauen), aber Bühnenbildnerinnen arbeiten entweder an Bühnen, die schlechter zahlen, oder sind an großen Häusern eher auf Studio- und Nebenbühnen tätig, und so entsteht die Ungleichheit in der Bezahlung.

Altersvorsorge

Niedrige und unregelmäßige Einkommen, die Unplanbarkeit von Aufträgen oder finanziell schwer überbrückbare Auftragseinbrüche führen zu Problemen mit der Altersvorsorge. In der Folge beziehen viele Szenograf*innen nur kleine Renten. Meist können sie keine Grundrente beziehen.

Die Karrieren älter werdender Szenograf*innen werden immer kürzer. Da Hochschulen immer mehr Nachwuchs ausbilden, wächst der Druck auf ältere Szenograf*innen, denn die Theater ziehen ihnen jüngere Kolleg*innen vor, um Kosten einzusparen. Dementsprechend ist Erfahrung weder ein Argument für eine angemessene Gage noch für ein Engagement.

Viele Szenograf*innen im Alter zwischen 40 und 50 Jahren suchen sich unserer Erfahrung nach neue Betätigungen – ob theaternahe Berufe wie Kostümleitung oder Produktion, Berufe im Kreativkontext (z. B. Museum) oder Altenpfleger*in oder Coach*in, wo ihre empathischen Qualitäten zum Tragen kommen. Der Wechsel aber führt zu Unterbrechungen bei den Einzahlungen in die Rentenkasse.

Kombination von Familie und Beruf

Szenograf*innen stehen vor der Schwierigkeit, Familie und Karriere zu vereinen, bzw. erleiden sie durch Elternschaft aufgrund der speziellen Anforderungen des Berufs – Mobilität, Flexibilität, wenig Planbarkeit – und durch das fehlende Bewusstsein an Theatern für das Thema „Familie“ einen Karriereknick. Theater haben weder betriebliche Kindergärten, noch zahlen sie Abendzulagen, sie übernehmen weder Betreuungskosten noch stellen sie familiengerechte Unterkünfte bereit.

Lösungen für eine bessere Sozialversicherung

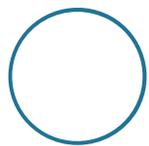
Aus unserer Sicht wünschens- und erstrebenswerte Lösungen für die beschriebene prekäre Lage aufgrund schwieriger Arbeitsverhältnisse, schlechter Bezahlung, mangelnder sozialer Absicherung, Unvereinbarkeit von Familie und Beruf und Gender-Pay-Gap und der damit verknüpften Probleme könnten sein:

- mehr Festanstellungen – obwohl der Trend in den letzten 20 Jahren hin zur Selbstständigkeit ging
- soziale Reformen, damit soloselbstständige Künstler*innen und Personen, die projektbezogen angestellt werden, Anspruch auf Arbeitslosengeld zwischen den Aufträgen haben (z. B. angelehnt an Systeme wie in Frankreich, Belgien oder Dänemark, siehe Bel Adasme et al., 2022)
- Anpassung der KSK-Regularien, um hybride Karrieren zu ermöglichen und zu unterstützen
- Begrenzung der Ausbildungsplätze, um die Konkurrenz bzw. den Wettbewerb zu mindern
- stärkere Vermittlung unternehmerischen Wissens und Informationen über die soziale Absicherung während ihrer Ausbildung für Studierende – spätestens am Anfang der Karriere sollte dieses Wissen schnell erworben werden; eine große Hilfe wären öffentlich finanzierte Beratungsstellen für Fragen rund um die Solo-Selbstständigkeit sowie kostenlose Workshops und Mentoring-Programme
- Stärkung der gewerkschaftlichen Vertretung Solo-Selbstständiger, damit Szenograf*innen in Entscheidungsprozesse von Kulturpolitiker*innen und des Deutschen Bühnenvereins (DBV) einbezogen werden können
- Mindestgagen und Regeln zur Bekämpfung des Gender-Pay-Gap, z. B. eine statistische Kontrolle der gezahlten Gagen an Freischaffende
- Verbesserung der Arbeitsbedingungen für Freischaffende an Theatern hinsichtlich der Familienfreundlichkeit
- eine transparente Honorarpolitik der Häuser, um die Schere bei den Gagen sichtbar zu machen und langfristig mehr Gagengleichheit zu erzeugen

.....
⁷ Unserer Erfahrung nach ist dieser Vorschlag jedoch so weit von der Realität entfernt, weil Regisseur*innen nach wie vor als Hauptkünstler*innen in Teams angesehen werden, dass Erwerbstätige in den darstellenden Künsten ihn oft nicht verstehen.

- ein Rotationsprinzip bei der Vergabe von Aufträgen durch Theater,⁷ damit Szenograf*innen weniger abhängig von Regie bzw. Choreografie werden, also Neuproduktionen an Szenograf*innen vergeben, die ihr künstlerisches Team – z. B. Regie, Musik und Choreografie – mitbringen können, so wie es heute Regieführende tun.
- verlässliche Förderungen für Szenograf*innen als Einzelkünstler*innen oder für ihre Teams
- Etablierung finanzierter Begegnungsorte oder -formate für künstlerischen Austausch, um Bedingungen zu schaffen, in denen künstlerische Weiterentwicklung, die maßgeblich für kreatives Schaffen ist, stattfinden kann – ohne Produktionsdruck. Hierbei würde die Wahrnehmung des Beitrags von Szenograf*innen als eigenständigen Künstler*innen verbessert

Produktions- leiter*innen



Epona Hamdan und
Kaja Jakstat

„Niedriges Einkommensniveau plus kein Zugang zu KSK = Altersarmut“

Ein Blick auf die Situation von Produktionsleiter*innen aus zwei Perspektiven

Für das Gespräch über die Situation der sozialen Absicherung von Produktionsleiter*innen bezüglich ihrer sozialen Absicherung treffen sich Epona und Kaja online. Beide arbeiten zwar im Rahmen des Netzwerks produktionsbande eng zusammen, haben sich aber persönlich noch nie getroffen.

Kaja: Ich freu mich über unser Treffen!

Epona: Ich freu mich auch sehr, auch dass wir einen Termin finden konnten. Bei dir ist es im Moment ja zeitlich ziemlich eng.

Kaja: Ja, gerade ist viel los. Alle meine Projekte wollen noch schnell ihre Neustart-Kultur-Mittel ausgeben, bevor Ende Juni 2023 alles vorbei ist, und alle Fördermöglichkeiten wieder auf den Stand von 2019 oder darunter fallen. Der Fonds Darstellende Künste als wichtigster Förderer auf Bundesebene für die freien darstellenden Künste fällt von 65 Millionen auf 5 Millionen pro Jahr zurück. Da geht dann auch das Honorarniveau wieder runter.

Epona: Ich habe in den letzten Wochen immer wieder Gespräche dazu geführt, wie wir unter solchen Voraussetzungen nachhaltig planen können. Die Voraussetzungen betreffen alle Berufsgruppen, die in den freien darstellenden Künsten tätig sind und damit auch Produzent*innen und Produktionsleitungen.

Was zeichnet das Berufsbild der Produktionsleiter*innen aus?

Kaja: Produktionsleiter*innen in den freien darstellenden Künsten zeichnen sich nicht durch eine einheitliche Arbeitsplatzbeschreibung aus. Meist geht es um die Zuständigkeit für konzeptionelle und organisatorische, finanzielle und vertragliche Rahmenbedingungen von Produktionen der freien darstellenden Künste, aber auch die strategische Ausrichtung der Tätigkeit der Künstler*innen auf lange Sicht. Das erscheint mir die weitestmögliche Definition zu sein. Was meinst Du?

Epona: Ja, das Berufsfeld von Produzent*innen und Produktionsleitungen ist recht weitläufig. Daraus ergeben sich unter anderem die unterschiedlichen Bezeichnungen: Produktionsleitung, Creative Producer, Produktionsdramaturg*in, Produzent*in oder Produktioner*in. Manche setzen einen Fokus auf Administration, Verwaltung und budgetäre Aufgaben, andere konzentrieren sich auf die Begleitung der konzeptionell-dramaturgischen Entwicklung und der organisatorischen Umsetzung einer künstlerischen Arbeit. Gemeinsam haben die meisten jedoch die strukturellen Voraussetzungen, innerhalb derer sie arbeiten.

Wie sehen die Arbeitsstrukturen und -bedingungen aus?

Kaja: Der Großteil der Produktionsleiter*innen arbeitet selbstständig, in den meisten Fällen solo-selbstständig. Einige Produktionsleiter*innen haben sich zu GbRs zusammengetan. Sie nehmen aber auch hier nur projektweise Arbeitsaufträge von künstlerischen Projektleitungen an. Darüber hinaus gibt es wenige angestellte Produktionsleiter*innen. Meist sind sie für institutionell geförderte Häuser und Spielstätten tätig. Geschätzt könnte das Verhältnis eine angestellte Produktionsleitung zu neun freien sein.

Epona: Wie kommst du auf diese Schätzung?

Kaja: Aus dem Bauch heraus. Das ist ungefähr die Quote, mit der erfahrene selbstständige Produktionsleitungen in meinem Umfeld im sicheren Hafen der Institutionen landen, wo sie aufgrund ihres umfangreichen Wissens und Könnens mit Kusshand genommen werden.

Epona: Aufgrund der fehlenden spezifischen Ausbildung für den Beruf beginnen viele ihre Arbeit unter prekären Bedingungen und eignen sich ihr Fachwissen durch Learning by Doing an. In vielen Fällen haben Produktionsleitungen ein geisteswissenschaftliches Fach studiert oder eine künstlerische Ausbildung abgeschlossen. Sie wechseln meist erst in eine Festanstellung, wenn eine Professionalisierung als Freischaffende in der freien Szene stattgefunden hat.

Kaja: Für viele ist die Tätigkeit für Theater- und Performanceprojekte zwar das Hauptgeschäft, daneben aber leiten sie Workshops und sind als Coaches und Berater*innen, Öffentlichkeitsarbeiter*innen und Dramaturg*innen tätig.

Epona: In einem produktionsbande-Meeting wurde kürzlich der Begriff „Zauberwesen“ etabliert. Zum einen eint viele ein breitgefächertes Interesse, zum anderen ist es aufgrund der prekären Arbeitsbedingungen von Vorteil, sich möglichst flexibel aufzustellen. Um eine finanzielle Absicherung zu gewährleisten, haben viele mehrere Projekte gleichzeitig. Das ist manchmal dadurch bedingt, dass sich im Vorfeld nicht absehen lässt, welche Projekte eine Förderung erhalten. Aufgrund der strukturellen Arbeitsbedingungen können Solo-Selbstständige im Falle von Krankheit oder Überlastung nicht auf eine Vertretung bei Krankheit zurückgreifen. Eine Festanstellung bietet natürlich mehr Sicherheit. Je mehr Producer*innen in Institutionen gehen, desto mehr wandert aber die professionalisierte Expertise dorthin ab.

Kaja: Produktionsleitungen haben nicht nur viele Projekte, sie üben auch unterschiedliche Berufe nebeneinander aus. Dies haben sie mit vielen gemeinsam, die in den freien darstellenden Künsten tätig sind. Ein zweites Standbein ist besser. Nicht selten sehen wir Choreograf*innen, die Körperwahrnehmung lehren, Musiktheaterregisseur*innen, die Unterricht im Darstellenden Spiel geben oder Schauspieler*innen, die sich mit Seminaren etwas dazu verdienen.

Wie ist die Situation der Erwerbstätigen bezüglich der Sozialversicherungssysteme? Wie sind sie sozial abgesichert?

Epona: Ein Punkt ist der fehlende Zugang von Produktionsleitungen zur KSK. Weil die KSK die Arbeit der Produktionsleitung nicht als künstlerische Tätigkeit einordnet, nimmt sie die meisten Produktionsleitungen nicht auf. Jedoch sind die Honorare ähnlich niedrig wie die von Künstler*innen. Sie müssen ihre Altersvorsorge und Krankenversicherung aus überschaubaren Einnahmen zahlen. Da stellt sich die Frage, wer sich das wie lange leisten kann?

Kaja: Der Zugang zu Jobs in den freien darstellenden Künsten ist teilweise sehr unterschiedlich, richtig?

Epona: Ja, absolut. Wenn wir mehr Diversität im Kulturbetrieb anstreben, müssen strukturelle Barrieren abgebaut werden. Schließlich ist der Mangel an Diversität vornehmlich auf strukturelle Gegebenheiten zurückzuführen. Hierzu gehört auch, eine finanzielle Absicherung durch Arbeit erlangen zu können und damit unabhängig von dem sozialen und finanziellen Kapital, der Herkunftsfamilie oder dem Familienstand zu sein. Aus intersektionaler Perspektive sind mehrfach marginalisierte Menschen am stärksten von Ausschlüssen im Kulturbetrieb betroffen. Diversität bedeutet Polyphonie, und die speist sich aus der Vielzahl gelebter Realitäten. Polyphonie impliziert eine erhöhte Komplexität, die im Grunde ein Charakteristikum von freien Diskurs- und Reflexionsräumen sein sollte. Nicht nur öffentlich sichtbare Positionen sollten divers besetzt werden, sondern alle Gewerke und Teilbereiche der freien darstellenden Künste. Auch im Feld der Producer*innen. Eine finanzielle Absicherung durch eigene Arbeit schaffen zu können, wäre ein struktureller Barriereabbau.

Kaja: Wenn man sich schon vor der Berufsaufnahme ausrechnen kann, dass man vermutlich nie in ökonomischer Sicherheit leben wird, werden es sich Menschen ohne finanziellen Rückhalt zum Beispiel in der Familie dreimal überlegen, ob sie in das Feld gehen. Im Moment bleiben durch das generell niedrige Einkommensniveau in den freien darstellenden Künsten in den meisten Fällen nach Abzug des Krankenkassenbeitrags und der Steuern nicht genug übrig, um eine private Rentenversicherung oder Ähnliches zu bezahlen. Daher sorgen die meisten nicht oder zu gering für das eigene Alter vor. Hier treffen sich Berufseinstieg und -ausstieg wieder: Wer nicht über ein Erbe oder eine andere Art der Versorgung verfügt, wird nicht in Rente gehen können – weil es keine Rente gibt. Mein Rentenbescheid beläuft sich im Moment auf circa 120 Euro monatlich. Ich bin fast 40!

Welche Schwierigkeiten ergeben sich daraus für die soziale Absicherung?

Kaja: Alles lässt sich auf die Formel bringen: niedriges Einkommensniveau plus kein Zugang zur KSK gleich garantierte Altersarmut. Wenn ich es mir mit meinen Einkünften nicht leisten kann, für das Alter vorzusorgen, werde ich es nicht tun und im Alter von der Grundsicherung leben. Den Grundrentenzuschlag erreiche ich wegen fast durchgehender Selbstständigkeit wahrscheinlich auch nicht. Aber das Problem teilen wir uns mit der Blumenverkäuferin.

Epona: Was hat die Blumenverkäuferin damit zu tun?

Kaja: Die Sozialgesetzgebung für Selbstständige geht immer noch davon aus, dass alle Selbstständigen ihren Auftraggeber*innen gegenüber in so machtvollen Positionen sind, dass sie hohe Preise durchsetzen können, die sie zur Absicherung der Risiken der Selbstständigkeit nutzen können. Aber in immer mehr Branchen ist das Einkommensniveau so niedrig, dass Stundensätze, mit denen individuelle Absicherung möglich würde, nie erreicht werden. So geht es auch der Blumenverkäuferin, die nicht mehr angestellt in einem Laden arbeitet, sondern als Ich-AG mit dem Lastenrad auf dem Wochenmarkt steht. In den freien darstellenden Künsten erreichen die allermeisten quer durch alle Berufsgruppen ein Honorarniveau, das in der Mehrzahl trotz abgeschlossenem Studium nur knapp über dem Mindestlohn liegt. Das kann man daran erkennen, dass – als der Mindestlohn erhöht wurde – der Bühnenverein und die GDBA den NV-Bühne-Solo-Tarif hektisch nach oben korrigiert haben, weil er unter dem gesetzlichen Mindestlohn gelegen hätte. Aber auf dem NV-Bühne-Solo-Tarif beruht die Berechnung der → [Honoraruntergrenzenempfehlung](#) für die freien darstellenden Künste. Das Problem setzt sich hier fort.

Epona: Zu den zu niedrigen Honoraren kommt die Frage nach der Planbarkeit. In einem Feld, in dem die Freien von Projekt zu Projekt leben und in dem Projektlaufzeiten zwischen zwei und sechs Monaten liegen, wissen viele am Anfang des Jahres noch nicht, wovon sie die Miete im Dezember bezahlen sollen.

Welche Lösungsansätze adressieren und lösen die Schwierigkeiten und Herausforderungen von Produktionsleiter*innen?

Epona: Zuerst und ganz grundsätzlich lässt sich festhalten, dass der Zugang zur KSK eine bessere Absicherung für selbstständige Produzent*innen ermöglichen würde. Vor dem Hintergrund, dass die Tätigkeit im Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffen oder sogar nur dadurch gegeben ist, ergibt es Sinn, dass Produktionsleitungen Zugang zur KSK bekommen. Ein künstlerisches Werk ist ohne eine spezifische, individuell angepasste, planerische Umsetzung, die dem künstlerischen Schaffen entspricht, nicht möglich. Daher lässt sich die produktionstechnische Umsetzung als Teil der Werkschaffung verstehen. Zudem arbeiten Produktionsleitungen unter den gleichen Bedingungen wie Künstler*innen, das heißt, ihre Honorare sind gleich oder ähnlich niedrig und das Einkommen schwankt beziehungsweise ist es nicht langfristig planbar.

Kaja: Ich gehe noch weiter: Die Tätigkeit einer Produktionsleitung hat Anteile künstlerischer Arbeit, insofern die Öffentlichkeitsarbeit anteilig eine künstlerische ist. Natürlich beruht sie auf der Arbeit von Performer*innen, Regisseur*innen, Ausstatter*innen und so weiter. Aber sie ergänzt sie, zum Beispiel durch die Gestaltung und Weiterentwicklung von Konzepten, Antragstexten oder zielgruppengerechte Kommunikation. Damit ist sie Teil des künstlerischen Prozesses. Aber es gilt auch: Selbst wenn jetzt alle Produktionsleitungen in die KSK aufgenommen würden, hieße das noch lange nicht, dass alle Probleme aus der Welt geschafft sind.

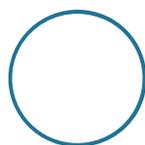
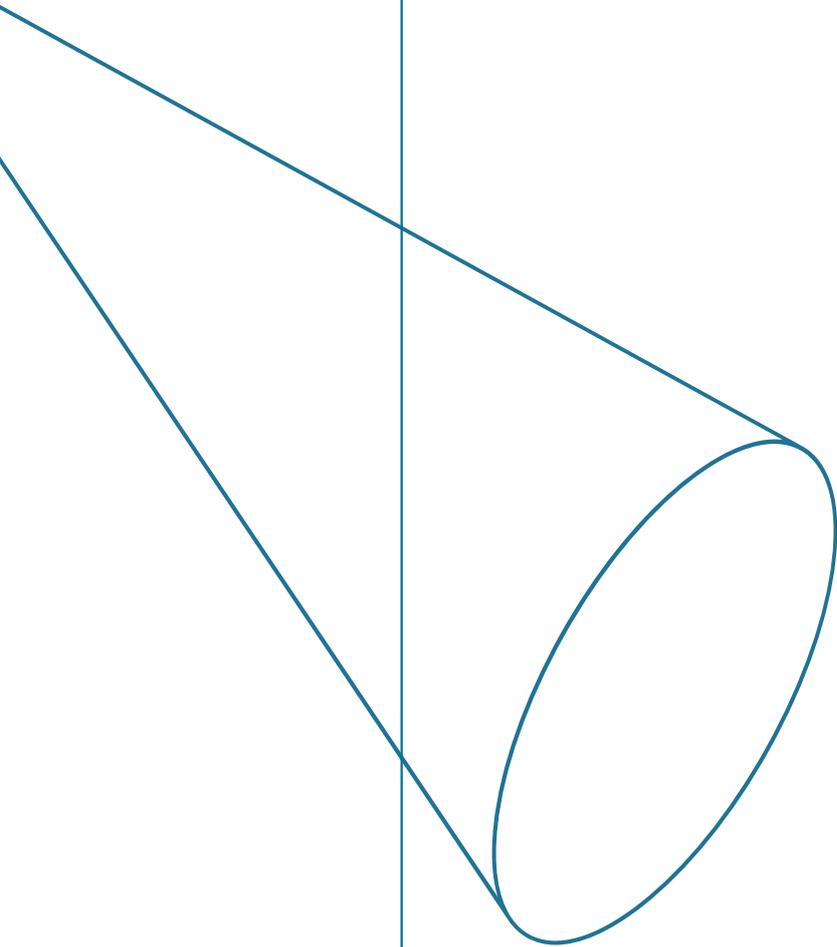
Epona: Weil wir es dann immer noch mit einem niedrigen Honorar-niveau zu tun haben! Wenn die Ausschlusskriterien für die Grundrente weiterhin auf durchschnittlich 30 Prozent des Bruttoarbeitsentgelts beruhen, bleibt eben ein Großteil der KSK-Mitglieder vom Grundrentenzuschlag ausgeschlossen. Im Jahr 2019 belief sich der Anteil auf 25 Prozent. Davon waren etwa 17 Prozent Frauen und 7 Prozent Männer. (KSK 2021)

Kaja: Gleichzeitig muss man sagen: Wer nicht in Institutionen geht, hat sich für die Selbstständigkeit entschieden. Selbstständigkeit ist nicht „das Andere“, das von der nicht mehr gültigen Norm des lebenslangen Angestelltseins abweicht – ich denke liebevoll an meinen Opa. Selbstständigkeit ist legitime Arbeitsrealität. Man muss sehr genau schauen, wo das Gesetz Selbstständige vor Ausbeutung schützt und wo es Arbeitsverhältnisse verunmöglicht. Stichwort: Scheinselbstständigkeit. Man will ja nicht das Kind mit dem Bade ausschütten!

Epona: Wie viele sich in den freien darstellenden Künsten für die Selbstständigkeit entschieden haben, wissen wir nicht. Natürlich könnte man auch alle Beteiligte in den Projekten befristet anstellen, dann würde aber sichtbar, wie wenig Entgelt nach Abzug der Sozialversicherungsbeträge übrigbliebe.

Kaja: Letztendlich bleibt die Frage: Welchen Stellenwert haben Kunst und Kultur in einer Gesellschaft? Gibt es eine Mehrheit für die Vorstellung, dass freie Diskurs- und Reflexionsräume essenziell sind für eine Demokratie? Dann ist der Staat gefragt, diese Räume der Gesellschaft zur Verfügung zu stellen, genau wie Schulen, Brücken und Krankenhäuser. Wenn Kunst und Kultur existenzieller Faktor in unserem Zusammenleben sind, braucht es flächendeckend eine Finanzierung, die den Kulturschaffenden ein auskömmliches Honorar und finanzielle Absicherung ermöglicht.

Kurator*innen



Léna Szirmay-Kalos

Kurator*innen entwickeln und realisieren unterschiedlichen Disziplinen in und außerhalb von Institutionen Kunstprojekte. In enger Zusammenarbeit mit Künstler*innen und unter Berücksichtigung sozialer, politischer, historischer und/oder ästhetischer Aspekte eröffnen sie Möglichkeiten für einen öffentlichen Dialog und gesellschaftskritischen Austausch.

In den darstellenden Künsten sind kuratorische Aufgaben in eine Vielzahl von Positionen eingebettet. Ihre Bezeichnung hängt von der Art und Funktion der Institution ab: Sie fallen in den Bereich der Intendanz, der künstlerischen Leitung, der Festival- oder Theaterdirektion, der Dramaturgie oder der Programmleitung.

Ich werde mich dem Berufsbild und den Aufgaben von Kurator*innen in den darstellenden Künsten widmen. Ausgehend von meinen langjährigen Erfahrungen als freischaffende Tanz- und Performance-Kuratorin in Berlin stelle ich das Arbeitsfeld vor – vor dem Hintergrund der Entwicklung der westeuropäischen Tanz- und Theatergeschichte und unter Berücksichtigung der spezifischen deutschen bzw. Berliner Arbeitsbedingungen und -strukturen.

Die Entstehung des Berufsbildes

Das Wort „Kurator“ hat etymologisch seine Wurzel im lateinischen Verb *curare* (sich sorgen um, pflegen). Früher bezeichnete man so eine Person, die für den Erhalt und Ausbau einer Museumssammlung verantwortlich war oder die als Managementaufgabe das Ausstellen von Kunstwerken betreute. Die Transformation hin zu einem kreativ-künstlerischen, intellektuellen und gesellschaftspolitischen Verständnis des Kuratierens lässt sich bis in die frühen 1970er Jahre zurückverfolgen, als Harald Szeemann im Jahr 1972 bei der Documenta 5 die Berufsbezeichnung „Ausstellungsmacher“ prägte (Gardner, Green, 2016, S. 9). Szeemann wird oftmals als erster unabhängiger Kurator in der Bildenden Kunst bezeichnet.

Die Übertragung des Wortes „Kurator“ auf die darstellenden Künste geschah in den 1990er Jahren, als neue Festivals und Spielstätten in den 1980er und frühen 1990er Jahren in (West-)Europa auf die Globalisierung der europäischen Theaterlandschaft reagierten und thematische Programmstrukturen entwickelten. Neue Ästhetiken und Arbeitsstrukturen entstanden – innerhalb von Kompanien und Gruppen, aber auch in Institutionen selbst. Auch gründeten sich neu definierte Theaterhäuser wie das [Mickery](#) in Amsterdam, das [Kaaithheater](#) in Brüssel, das [HAU – Hebbel am Ufer](#) in Berlin und das [TAT \(Theater am Turm\)](#) in Frankfurt am Main. Neue Festivals wie [Eurokaz](#) in Zagreb, [Festival d'Automne](#) in Paris und später das [KunstenfestivalDesArts](#) in Brüssel oder das Netzwerk [IETM](#) ermöglichten internationalen Austausch (Malzacher, 2012). Als Teil der Transformation begann eine junge Generation von Künstler*innen und im Kulturbereich Tätiger, sich mit kuratorischen Prozesse auseinanderzusetzen und beanspruchten die Bezeichnung „Kurator*in“ für sich (Gareis, 2023).

⁸ Im deutschsprachigen Raum sind folgende Programme zu nennen:

- a) „Kuratieren in den szenischen Künsten“, Paris Lodron Universität in Kooperation mit der Freien Universität Berlin und der Ruhr-Universität Bochum, b) „ecm – educating/curating/managing“ an der Universität für angewandte Kunst in Wien, c) „Curatorial Studies“ an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt am Main, d) „Kulturen des Kuratorischen“ an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und e) „Curatorial Studies“ an der Zürcher Hochschule der Künste.

Ein frühes Beispiel hierfür ist das interdisziplinäre Projekt „B-Visible“ der deutschen Choreograf*innen Katrin Deufert und Thomas Plischke aus dem Jahr 2002. Es fand im Kunstencentrum Vooruit in Gent, Belgien, statt. Mit einem vielfältigen Programm aus Performances, Vorträgen und Interventionen bespielten die Künstler*innen über einen Zeitraum von 72 Stunden das ganze Theatergebäude – mit Ausnahme der Hauptbühne. Das Projekt stieß einen Dialog darüber an, wie Theater Räume neu definiert werden können, wenn Ortsspezifität und gewohnte Präsentationsformate infrage gestellt werden. Außerdem und v. a. führte es zu der Frage, wie Kuratieren in den darstellenden Künsten verstanden und praktiziert werden kann: als künstlerische Praxis, die Präsentationsorte und -formate reflektiert und kritisch hinterfragt, die interdisziplinär denkt und Wahrnehmungsdispositionen des Publikums einbezieht und erweitert.

Seit den 1990er Jahren wird die Professionalisierung des Berufszweiges der Kurator*innen durch die Einführung zahlreicher Studiengänge und Promotionsmöglichkeiten gefördert. Viele davon sind an Kunsthochschulen verankert.⁸ Begleitet wird die Akademisierung des Berufszweiges von einer wachsenden Anzahl wissenschaftlicher und künstlerischer Publikationen, die die kuratorische Praxis selbstkritisch reflektierend weiterentwickeln (Gareis et al 2023; Divida et al. 2019; Bismarck et al. 2014; Malzacher et al. 2010; Badovinac 2019).

Aufgabenbereiche und Arbeitsstrukturen

Kurator*innen in den darstellenden Künsten arbeiten in mehreren Arbeitsstrukturen: Institutionen, Theatern und Festivals. Sie können angestellt oder freischaffend sein. Als Festangestellte an Theatern, Produktionshäusern oder Ähnlichem entwerfen sie den Spielplan, entwickeln Festivals und/oder betreuen als Haus- oder Produktionsdramaturg*innen die Theater-, Tanz- und Performancestücke der eingeladenen Künstler*innen. Ihre Position ist vergleichbar mit der von Dramaturg*innen am Stadttheater, deren Aufgabe es ist, Produktionen zu begleiten, den Spielplan mitzugestalten, Programmtexte zu schreiben und zwischen Publikum und Künstler*innen zu vermitteln. Da traditionelle Stadttheater zunehmend Festivals und diskursive Veranstaltungen in ihr Programm aufnehmen, sind Dramaturg*innen enger in die Konzeption eingebunden.

Öffentlich geförderte Kultureinrichtungen ziehen regelmäßig unabhängige bzw. freiberufliche Kurator*innen für die Konzept- und Programmentwicklung hinzu, ohne dass die Kurator*innen ein langfristiges Arbeitsverhältnis eingehen. Kurator*innen werden jedoch nicht nur von Institutionen beauftragt; v. a. initiieren und entwickeln sie Projekte, akquirieren Gelder und setzen die Projekte entweder in Kooperation mit Kultureinrichtungen oder unabhängig von ihnen um. In diesem Fall umfasst die Arbeit von Kurator*innen nicht nur die inhaltlich-konzeptionelle Planung, sondern auch die organisatorische Durchführung und finanzielle Abwicklung.

Neben der Erarbeitung von Konzepten, der Auswahl von Künstler*innen und der Abwägung von Präsentationsformen und -orten erarbeiten Kurator*innen Vermittlungs- und Diskursformate, um die öffentliche Wahrnehmung zu fördern. Dies tun sie in enger Zusammenarbeit mit eingeladenen Künstler*innen. Zu den Formaten gehören neben öffentlichen Diskussionsrunden und Künstler*innengesprächen die Entwicklung visueller Identitäten in Zusammenarbeit mit Grafikdesigner*innen. Je nach Projektumfang übernehmen Kurator*innen die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit. Darüber hinaus wurden in den vergangenen Jahren Barrierefreiheit und Inklusion Teil der kuratorischen Arbeit; Ziel dessen ist es, künstlerische Projekte einem diversen Publikum zugänglich zu machen.

Kuratorische Projekte müssen nicht zwangsläufig in Formate wie Festivals, Abendveranstaltungen, Ausstellungen oder Filmprogramme umgesetzt werden. Die kuratorische Arbeit kann auch einen Katalog oder eine digitale Publikation hervorbringen. Hier fungieren Kurator*innen als Publizist*innen.

Als freiberufliche*r Kurator*in im Sozialversicherungssystem

Freischaffende Kurator*innen sind als freiwillig versicherte Solo-Selbstständige im Kunst- und Kulturbereich tätig. Zwar erkennt die KSK viele Bereiche kuratorischer Arbeit gesondert als künstlerische oder publizistische Tätigkeiten an, dennoch ist zu betonen, dass die KSK den kuratorischen Beruf nicht anerkennt. Voraussetzung für die Versicherungspflicht nach § 1 des Künstlersozialversicherungsgesetzes (KSVG) ist, dass die künstlerische oder publizistische Tätigkeit selbstständig, wirtschaftlich und dauerhaft ausgeübt wird. Als Künstler*in gilt, wer Musik macht oder produziert, Werke der darstellenden oder bildenden Kunst schafft oder als Designer*in tätig ist. Eine Publizistin kann als Schriftstellerin oder Journalistin tätig sein. Auch Lehrtätigkeiten erkennt die KSK als Teil der künstlerischen und publizistischen Arbeit an. Der Tätigkeitskatalog umfasst u. a. Fotojournalismus, PR- oder Werbung, Influencertum, Kritik, Moderation, Webdesign, Publizismus (Bundesministerium der Justiz, 2023). Der [→Katalog](#) enthält eine lange Liste von Berufen in der Kreativwirtschaft, der bildenden Kunst, der darstellenden Kunst, der Bühne, des Films und des Fernsehens und der Musik.

Die KSK begründet den Ausschluss von Kurator*innen aus der Sozialversicherung mit einem Präzedenzfall aus dem Jahr 2006. Ein gelernter Förster und praktizierender Umweltpädagoge beantragte die Aufnahme in die KSK. Nachdem der Antrag von der KSK abgelehnt worden war, ging der Fall vor das Sozialgericht. Der Förster machte geltend, dass seine Haupttätigkeit in der Konzeption und Gestaltung von Naturausstellungen und Bildungsprogrammen und in der Erstellung von Bildtafeln, Begleittexten und Informationsmaterial besteht. Das Sozialgericht lehnte den Antrag auf Pflichtversicherung mit der Begründung ab, dass seine Arbeit zwar „kreativ-gestalterisch“, aber nicht

künstlerisch sei und sie somit keinen künstlerischen Zweck verfolge (BSG, 2006). Inwieweit ist das Urteil für den Ausschluss von Kurator*innen, die im zeitgenössischen Kunst- und Kulturbereich tätig sind, berechtigt ist, ist fraglich. Kuratorische Projekte werden durchaus als künstlerisch-kreative Arbeit verstanden und als solche behandelt.

In den letzten Jahren haben Förderprogramme im Kunst- und Kulturbereich darauf reagiert und ihre Förderungen Kurator*innen aus den bildenden und darstellenden Künsten zugänglich gemacht. Dazu zählen u. a. die → [Recherchestipendien der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa](#) und NEUSTART KULTUR Förderprogramme wie die des → [Fonds Darstellende Künste](#) oder des → [Dachverband Tanz Deutschland](#).⁹

Überlebensstrategien

Für freischaffende Kurator*innen sind freiberufliche Arbeitsverhältnisse alles andere als eine Ausnahme. Auch wenn viele regelmäßig mit Kultureinrichtungen zusammenarbeiten, vergüten die Einrichtungen sie meist auf Honorarbasis und die Freien verzichten auf ein sozialversichertes Arbeitsverhältnis.

Das Bundesministerium für Gesundheit hat in den letzten Jahren den gesetzlichen durchschnittlichen Zusatzbeitragssatz für die Krankenversicherung stetig angehoben, u. a. im Zusammenhang mit der Coronapandemie. Entsprechend passten zahlreiche Krankenkassen ihre Zusatzbeitragssätze nach oben an. Die Zahlung regulärer Beiträge für die gesetzliche Renten-, Kranken- und Pflegeversicherung ohne Beteiligung der KSK und gleichzeitig ähnliche Honorare wie Künstler*innen und andere im Kulturbereich Tätige führt zur systematischen Prekariisierung freiberuflicher Kurator*innen. Um langfristig finanziell überleben zu können, jonglieren sie oft mit mehreren Projekten gleichzeitig, übernehmen zusätzlich Jobs abseits der kuratorischen Arbeit und geben schlimmstenfalls ihren Beruf auf.

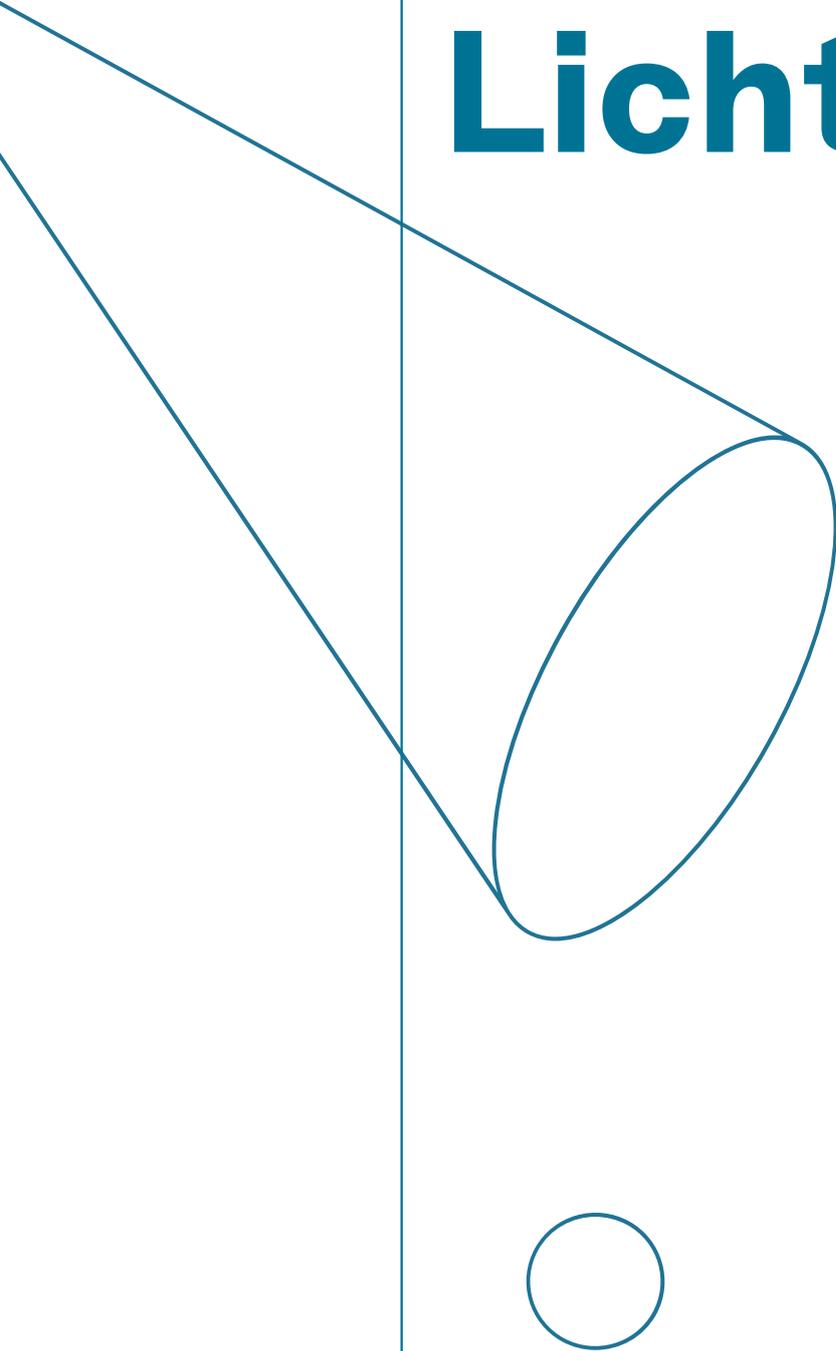
Eine Lösung ist, dass freiberufliche Kurator*innen Tätigkeiten hervorheben, die die KSK akzeptiert. Diese Lösung kann nur vorübergehend sein. Sie macht Kurator*innen zu Schriftsteller*innen, Publizist*innen, Kritiker*innen, Dramaturg*innen oder Kommunikationsspezialist*innen – wenn auch nur auf dem Papier. Zwar übernehmen Kurator*innen in der Tat solche Aufgaben, aber die formale Verschleierung ihrer eigentlichen Berufsbezeichnung unterstreicht zwei dringliche Fragen: Welche Berufsgruppen berücksichtigt die KSK nach wie vor nicht? Inwieweit widerspricht dies ihrem kultur- und sozialpolitischen Auftrag?

Kurator*innen sind wichtiger Teil des Kunst und Kulturbereichs. In enger Zusammenarbeit mit Künstler*innen sind es v. a. freiberufliche Kurator*innen, die neue Orte erschließen und mit neuen Formaten und Themen experimentieren, während die sich in Institution nur schwer oder langsam umsetzen lassen.

⁹ Die Bewerbung ist mit zusätzlichem Aufwand verbunden, weil statt der KSK-Mitgliedschaft alternative Nachweise der künstlerischen Selbstständigkeit zusammengestellt und eingereicht werden müssen.

Die kuratorische Praxis – sowohl in den darstellenden Künsten als auch in anderen Sparten – hat sich zu einem dynamischen Feld entwickelt. Hier fungieren Kurator*innen weniger als Kulturmanager*innen, sondern eher als Kreative, die Kontexte eröffnen, Verbindungen initiieren, unabhängige Formate entwickeln und Gemeinschaftserfahrungen ermöglichen, die über die singuläre Aufführung hinausreicht.

Technik, Sound- und Lichtdesign



Stephan „Alfred“
Alschewski und
Daniel Wachsmuth

Mehr Kommunikation unter Kolleg*innen

Im Gespräch beleuchten Daniel und Alfred die prekäre Lage Solo-Selbstständiger hinsichtlich ihrer sozialen Absicherung. Beide sammeln als freie Mitarbeiter unterschiedliche Erfahrungen. Sie diskutieren Lösungen für die Herausforderungen, mit denen Solo-Selbstständige konfrontiert sind.

Was zeichnet das Berufsbild von Technik, Sound- und Lichtdesigner*innen in den darstellenden Künsten aus?

Alfred: Ich bin als Medientechniker und Multimediakünstler in der Theaterbranche tätig und in mehrere Bereiche involviert. Meine Arbeit umfasst das Bedienen von Licht- und Projektionstechnik, aber auch die Mitwirkung an planerischen und kreativen Prozessen. Ich berate meine Kolleg*innen zu Technikfragen und Möglichkeiten für die Umsetzung von Theaterstücken. Zudem bin ich bei theaterähnlichen Veranstaltungen wie Festivals, Konzerten und Konferenzen tätig. Als freier Mitarbeiter muss ich sehr flexibel sein und mich mit Themen wie Digitalisierung, Moderation und Öffentlichkeitsarbeit auseinandersetzen. Ich bin solosebstständig.

Daniel: Ich würde meine Tätigkeit als Mischung aus kreativer und technischer Arbeit beschreiben. Durch sie bin ich in vielen Bereichen einsetzbar. Ich arbeite sowohl als technischer Mitarbeiter als auch in der Gestaltung, wo ich an der Konzeption von Theaterstücken beteiligt bin. Auch die Umsetzung von Livestreams und die Arbeit als Kameramann gehören zu meinen Aufgaben. In meiner Berufsgruppe würde ich mich freier technischer Mitarbeiter nennen. Die Bezeichnung „freiberuflicher Bühnentechniker“ passt nicht ganz zu meinem Arbeitsfeld.

Ich bin in vielen Bereichen tätig. Ich beschränke mich nicht auf die technische Umsetzung von Bühnenarbeiten. Obwohl ich mich auf die technische Arbeit konzentriere, bringe ich meine Leidenschaft für konzeptionell-gestalterische Arbeit in meine Projekte ein.

Ich achte darauf, technische und ästhetische Aspekte in Einklang zu bringen, um innovative Lösungen zu entwickeln, die sowohl funktional als auch ansprechend sind. Auch ich bin solosebstständig.

Wie sehen die Arbeitsstrukturen und -bedingungen aus?

Alfred: Ich arbeite überwiegend projektbezogen oder für einzelne Veranstaltungen. Oft ergeben sich stille Übereinkünfte mit Institutionen, die bedeuten, dass wir bevorzugt zusammenarbeiten. Da geht es um Vertrauen und Flexibilität. Viele Anfragen treffen sehr kurzfristig ein, die Vertragsinhalte sind nicht immer geklärt.

Einige Projekte erfordern viel Abstimmung und viele Informationen, andere hingegen ermöglichen eine offene und kreative Zusammenarbeit auf Augenhöhe. Die schnelle Einarbeitung in neue Themen ist häufig nötig, weil die Arbeit sehr schnelllebig ist.

Obwohl die Zusammenarbeit mit verschiedenen Personen und Institutionen viele Vorteile bietet, ist sie problematisch, weil so die finanzielle Absicherung schwierig ist. Oft muss ich mit vielen Partnern zusammenarbeiten, um über die Runden zu kommen. Das führt zu erheblichen Schwankungen. Auch das Investment in Arbeitsstrukturen und das Miteinander ist schwierig, weil die langfristige Zusammenarbeit nicht immer gewährleistet ist.

Trotzdem ergeben sich aus der Tätigkeit mit mehreren Institutionen und Projekten viele Chancen, Netzwerke aufzubauen und Wissen aus einem in ein anderes Projekt zu übertragen. Dabei muss ich mich immer wieder auf neue Arbeitsweisen und Partner*innen einstellen. Das spiegelt die Herausforderungen und Chancen meiner Tätigkeit als Solo-Selbstständiger wider.

Daniel: Ich bin von Projekten und Aufträgen stark abhängig. Einer der Vorzüge meiner Tätigkeit: Ich habe die Freiheit, meine Zeit eigenständig einzuteilen. Das aber bedeutet, dass ich sorgfältig planen und organisieren muss, um meine Projekte und Aufträge termingerecht abschließen zu können. Oft kommt es zu kurzfristigen Anfragen, die nicht in meine Zeitplanung passen. Dann stehe ich vor der schwierigen Entscheidung, den Auftrag abzulehnen und finanzielle Einbußen in Kauf zu nehmen oder an meiner Work-Life-Balance zu schrauben. Oft schraube ich dann Richtung Arbeit. Im Hinterkopf habe ich oft: Bekomme ich das irgendwie rein, um mir ein kleines finanzielles Polster aufzubauen? Besonders herausfordernd ist es, wenn ich krank werde und nicht arbeiten kann. Dann verdiene ich kein Geld, und niemand übernimmt meine laufenden Kosten.

Die Abhängigkeit von Projekten und Aufträgen ist ein großer Nachteil meines Status „Solo-Selbstständiger“. Dennoch schätze ich die Flexibilität, die mir die Freiberuflichkeit bietet, und arbeite daran, meine Arbeit und Aufträge sorgfältig zu planen, um auch in Zukunft erfolgreich zu sein.

Wie ist die Situation der Erwerbstätigen bezüglich der Sozialversicherungssysteme? Wie sind sie sozial abgesichert?

Alfred: Für mich als selbstständigen Künstler ohne Zugang zur KSK gestaltet sich die soziale Absicherung schwierig. Im Gegensatz zu meinem Kollegen Daniel, der KSK-Mitglied ist, muss ich mich anders absichern. Der Zugang zur KSK ist individuell an Tätigkeiten und Berufsgruppen gebunden. Die KSK gewährt ihn nicht allein durch eine Tätigkeit im kreativ-kulturellen Bereich. Ich werde in Zukunft öfter künstlerische Projekte umsetzen und mein Tätigkeitsspektrum erweitern, um die Voraussetzungen für die Mitgliedschaft in der KSK zu erfüllen.

Da ich nicht über den Schutz der KSK verfüge, werde ich mich anderweitig sozial absichern. Zum Beispiel eine freiwillige Einzahlung in die Rentenversicherung kommt für mich in Betracht. Auch private Versicherungen sind eine Option, um mich gegen Risiken wie Krankheit oder Berufsunfähigkeit abzusichern.

Daniel: Für Solo-Selbstständige in der Kreativbranche ist die Absicherung durch Sozialversicherungssysteme eine Herausforderung. Ich habe das Glück, seit neun Monaten Mitglied der KSK zu sein. Das ermöglicht mir langfristig eine bessere Absicherung. Allerdings ist der Zugang zur KSK nicht für alle Tätigkeiten und Berufsgruppen gleich einfach. Als Kameramann und Cutter konnte ich in die KSK eintreten, als Techniker in der freien Szene wäre mir das nicht möglich gewesen. Ich beschäftige ich mich intensiv mit dem Thema Altersvorsorge. Als Solo-Selbstständiger scheint es oft, als ob man durch das System fällt oder nicht ausreichend unterstützt wird. Klassische Modelle wie Riester-Verträge sind zwar verfügbar, überzeugen mich aber nicht. Angemessen vorzusorgen und gleichzeitig finanziell flexibel zu bleiben, bleibt eine Herausforderung.

Welche Schwierigkeiten ergeben sich aus der Situation der sozialen Absicherung?

Alfred: Als Freelancer im kreativ-kulturellen Bereich gibt es für mich einige Schwierigkeiten bei der sozialen Absicherung. Eine der größten ist die Unsicherheit bei den Finanzen. Feste Gehaltsabrechnung und regelmäßigen Beiträge zur Rentenversicherung gibt es nicht. Ich muss mich immer wieder um neue Aufträge bemühen und habe keinen langfristigen Arbeitsplatz. Also bin ich gezwungen, Aufträge anzunehmen, die nicht unbedingt meinen Vorlieben entsprechen oder für die ich nicht die beste Qualifikation habe. Hinzu kommt der Druck, bei Krankheit oder schwierigen Lebenssituationen weiterzuarbeiten, um finanziell über die Runden zu kommen. Die Sorge, ob ich später genug für das Alter vorgesorgt habe, begleitet mich ständig.

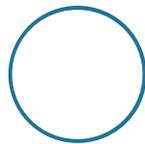
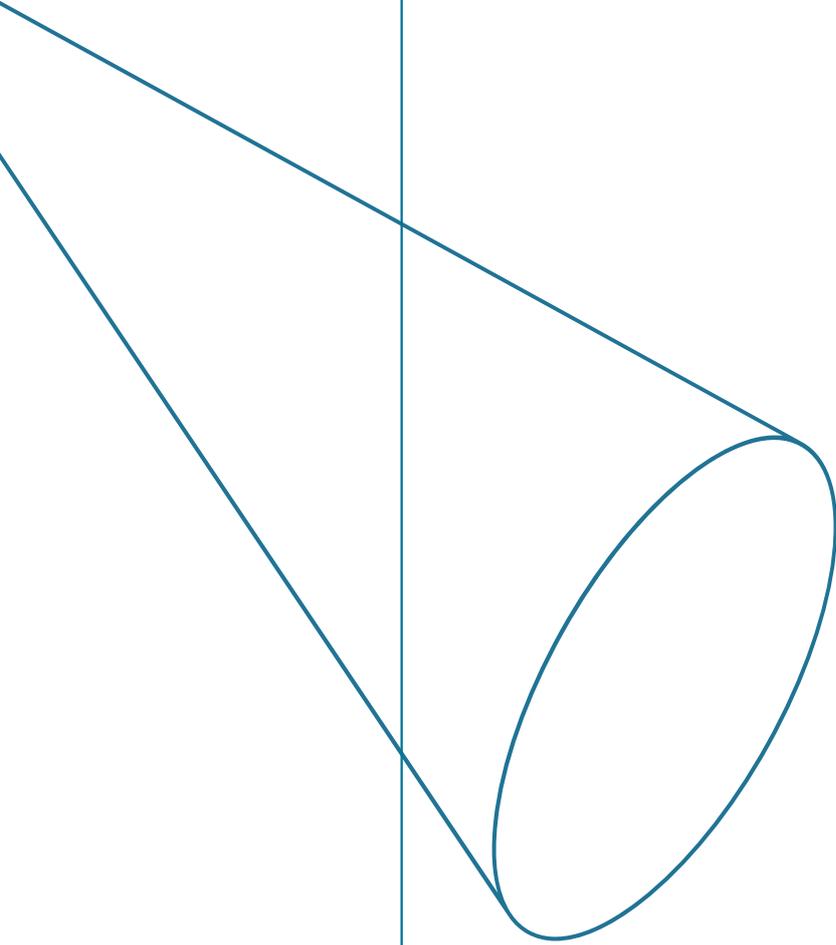
Daniel: Es nicht immer leicht, sich sozial abzusichern. Aus eigener Erfahrung weiß ich, dass Krankheit, Arbeitsunfähigkeit und Rente zu den größten Herausforderungen gehören. Eine ausreichende Absicherung kostet viel Geld. Das muss erst einmal erwirtschaftet werden. Oft sind die Absicherungsangebote recht unflexibel und nur schwer mit dem schwankenden Einkommensverlauf Solo-Selbstständiger zu vereinbaren. In manchen Monaten kann es schwierig sein, überhaupt genügend Einkommen zu erzeugen, um die Kosten zu decken. Besonders für Solo-Selbstständige ist es oft schwer, ein stabiles und sicheres Einkommen zu haben. Ich bin froh, über die Runden zu kommen, und hoffe, dass sich Lösungen und flexiblere Angebote finden, mit denen Solo-Selbstständige besser unterstützt werden.

Welche Ansätze könnten die Schwierigkeiten und Herausforderungen adressieren und lösen?

Alfred: Eine bessere Kommunikation unter Kolleg*innen könnte helfen, sich weniger als Konkurrenz und mehr als Gemeinschaft zu verstehen. Probleme bei Arbeitsbedingungen und Bezahlung könnten wir offener diskutieren. Rahmenverträge und Netzwerke könnten dazu beitragen, Arbeitsbedingungen zu verbessern und die Berufsgruppe besser zu vernetzen. Zudem würde eine höhere öffentliche Anerkennung der Arbeitsleistungen zu besserer Bezahlung führen.

Daniel: Der Zugang zur KSK sollte vereinfacht werden, damit mehr Personen abgesichert sind. Außerdem könnte ich mir hybride Anstellungsverhältnisse vorstellen und eine Festanstellung, die sich mit der Solo-Selbstständigkeit koppeln lässt. So lassen sich Schwankungen bei der Auftragslage abfedern und Fixkosten stemmen. Für das Steuersystem und die Gesetzgebung zugunsten der Gruppe der Solo-Selbstständigen bin ich zwar kein Experte, aber dennoch erkenne ich Potenzial für Verbesserungen. Zudem sollten die Leute gut und fair bezahlt werden. Mehr Transparenz bei den Zahlungen würde uns als Gruppe stärken und dazu beitragen, dass unsere Arbeit besser anerkannt wird.

Musiker*innen



Paul Hübner

Als Musiker in den darstellenden Künsten

Unter der Bezeichnung „Musiker“ fasse ich sehr viele Tätigkeiten zusammen. Ich habe Trompete studiert und bin zeitweise als Interpret tätig, z. B. in Ensembleformationen, eigenen solistischen und kammermusikalischen Projekten oder als Orchesteraushilfe und Gastmusiker an Opernhäusern und Theatern. Daneben arbeite ich regelmäßig in Produktionen der darstellenden Künste. Hier verschiebt sich meine Arbeit hin zur Performance oder Komposition. In meinen eigenen Ensembles beschäftigen mich die Produktionsleitung, Geschäftsführung und (Konzert-)Dramaturgie beim Kuratieren und bei der Gestaltung eigener Projekte.

Ein Bestandteil meines Berufes ist die Vermittlung von Musik – im Instrumentalunterricht oder in Projekten kultureller Bildung, in denen ich als Künstlerdozent arbeite, oder die ich selbst entwickle und durchführe. Für diese unterschiedlichen Tätigkeiten vergeben die Finanzämter gern mehrere Steuernummern. Oft jedoch verschwimmen die Arbeitsfelder im Alltag, sie mischen und beeinflussen sich gegenseitig und lassen sich selten trennscharf unterscheiden.

Einblicke in die Einkommenssituation eines Musikers

Mein Einkommen stammt aus mehreren Quellen selbstständiger Tätigkeit. Auf Basis von Honorar- und Werkverträgen arbeite ich in künstlerischen Produktionen der darstellenden Künste, in Konzertprojekten und als Gesellschafter in zwei Gruppen. Daneben hatte ich bis 2023 ein regelmäßiges Einkommen über einen langjährigen Honorarvertrag für Instrumentalunterricht. Der Hauptanteil meiner Arbeit ist jedoch projektbasiert. Manche Projekte laufen über eine Anstellung z. B. an Theatern. Sie spielen aufs Jahr gesehen allerdings eine untergeordnete Rolle. Das dürfte aufgrund meiner KSK-Mitgliedschaft auch nicht anders sein. Ich habe das Privileg, viele meiner Projekte selbst gestalten zu können und durch Förderanträge zu finanzieren. Diese künstlerische Flexibilität bedeutet gleichzeitig Unsicherheit über die langfristige Gestaltung meiner Erwerbsbiografie. Welches persönliche und unternehmerische Risiko man für die freie Kunstausübung zu tragen bereit ist, ist ein ständiger Abwägungsprozess.

Arbeitsstrukturen: Projekte, Projekte, Projekte

In meinem persönlichen Kontext ist ein großer Teil der Arbeit projektbasiert. Die Dauer reicht von kurzen, eintägigen hin zu längerfristig angelegten, mehrjährigen Projekten. Sie sind jedoch aufgrund der Förderstrukturen selten. Konzertprojekte laufen meist einige Tage, die persönliche Vorbereitungszeit nicht eingerechnet. Arbeiten in den dar-

stellenden Künsten haben dagegen längere Abläufe mit einer mehrwöchigen Probenzeit vor den Aufführungen. Zum einen ist das eine Verbesserung gegenüber vielen musikalischen Projekten, weil relativ kontinuierliches Arbeiten und damit eine verlässlichere soziale Sicherheit vorliegt, allein durch die bessere Planbarkeit und finanzielle Stabilität langfristiger Projekte. Andererseits kollidieren die Strukturen immer wieder mit den Abläufen des Konzertbetriebs. Deren notwendige Kleinteiligkeit steht regelmäßigen oder über längere Zeiträume angelegten Projekten oft im Wege. Solche Projekte sind z. B. in der kulturellen Bildung unerlässlich.

Ein großer Teil der Arbeit im Musikbetrieb ist im Sinne der Erwerbstätigkeit nicht quantifizierbar. Das ist nicht unbedingt anders als in anderen freien Berufen, wird jedoch nicht so selbstverständlich eingepreist, wenn es um das Honorar geht: Das tägliche Üben, um den eigenen Standard zu halten oder sich künstlerisch weiterzuentwickeln, oder die Vorbereitung neuer Projekte, deren Zustandekommen häufig von der Gunst einer Jury abhängt, ist in der Regel unbezahlte Arbeitszeit – die gleichzeitig einer der Grundpfeiler des kulturellen Lebens ist.

Im Wechsel zwischen selbstständiger und hybrider Beschäftigung

Die Mehrheit in unserer Berufsgruppe generiert ihr Einkommen durch selbstständige Arbeit. Daneben sind hybride Modelle verbreitet, in denen Musiker*innen eine Festanstellung z. B. im Orchester oder an einer Musikschule mit selbstständiger Arbeit verknüpfen. Immer öfter aber verbinden sie künstlerische Arbeit mit einer anderen, nichtkünstlerischen selbstständigen oder angestellten Tätigkeit, um mit dem Zuverdienst ein Einkommen zu erreichen, das ihre Existenz sichert.

Ein Großteil der Ausbildung an Hochschulen ist auf die Festanstellung ausgerichtet, obwohl sie im Vergleich zu früheren Jahren an Bedeutung verliert. Dies ist eine Entwicklung, die sich noch verstärken wird, denn öffentlich finanzierte Einrichtungen sind infolge stark belasteter Haushalte Sparmaßnahmen ausgesetzt.

Außerhalb von Institutionen wie Stadttheatern oder Opernhäusern arbeiten Musiker*innen in freien Produktionen der darstellenden Künste in der Regel auf Basis von Honorarverträgen, bei längerfristiger Zusammenarbeit in eigenen Formationen im Zusammenschluss als GbR über Gesellschafterverträge. Bis vor einiger Zeit gab es auch an Theatern Honorarverträge für freischaffende Musiker*innen. Diese Praxis ist weitestgehend abgeschafft. Musiker*innen, die über einen längeren Zeitraum in einer Produktion arbeiten, werden für die Zeit oft angestellt. Das gilt an vielen Häusern auch für Orchesteraushilfen, die für die Dauer einer Produktion eine Position im Orchester übernehmen. Dafür zahlen die Theater die Sozialversicherungsbeiträge, die freischaffenden Musiker*innen müssen sich für diesen Zeitraum also aus der KSK abmelden. Gelegentlich übernimmt das Theater, das die Anstellung vornimmt, diesen beträchtlichen, aber unvermeidlichen Verwaltungsaufwand.

Manchmal gelten Theater die Arbeit von Musiker*innen über einen Werkvertrag ab. Dies ist meistens dann der Fall, wenn der Anteil der Komposition gegenüber der performativen Mitwirkung überwiegt. Je nach Dauer und Häufigkeit solcher Tätigkeiten kann das für Künstler*innen von Vorteil sein. Sie müssen nicht aus der KSK ausscheiden, weil die Tätigkeit im Angestelltenverhältnis überwiegt.

Dieser Graubereich aus unterschiedlichen Beschäftigtenverhältnissen, der manchmal sogar am Rande der Scheinselbstständigkeit angesiedelt ist, führt oft zu problematischen Situationen: Es gibt noch keine definierte arbeits- und sozialrechtliche berufliche Realität als freie*r Musiker*in. Prekäre Arbeitsbedingungen und eine unsichere Altersvorsorge sind die Konsequenz.

Die soziale Absicherung von Musiker*innen

Musiker*innen haben Zugang zur KSK und sind über dieses System in der gesetzlichen Kranken-, Pflege- und Rentenversicherung abgesichert. Die Arbeitslosenversicherung jedoch ist nicht Teil der KSK. Die freiwillige Versicherung in der gesetzlichen Arbeitslosenversicherung ist für freischaffende Musiker*innen schwierig bis unmöglich. Dieses Problem wurde während der Coronapandemie evident, und zwar durch die Arbeitslosigkeit vieler selbstständiger Kulturschaffender, die mit der Pandemie einherging.

Zumeist geschieht die Altersvorsorge über die KSK. Trotzdem kann von einem adäquaten Schutz vor Altersarmut in den meisten Fällen nicht die Rede sein. Schließlich liegt das durchschnittliche Jahreseinkommen der KSK-Versicherten in der Sparte „Musik“ unter 15.000 Euro (MIZ, 2022). Musiker*innen freier Ensembles oder solche, die regelmäßig in Tariforchestern als Aushilfe mitwirken, können sich bei der [→Versorgungsanstalt der Berufsorchester \(VddKO\)](#) eine Zusatzversorgung fürs Alter aufbauen.

Mit den häufig unregelmäßigen Einkommen selbstständiger Akteur*innen in der Kunst- und Kulturszene geht die perspektivische Unsicherheit bezüglich der gesetzlichen Rentensysteme einher. Es gibt zwar die Möglichkeit der privaten Altersvorsorge, jedoch ist das nicht allen gleichermaßen möglich. Musiker*innen brauchen oft einen nicht unerheblichen finanziellen Handlungsspielraum, um Reparaturen und Neuananschaffungen ihrer Instrumente oder Einkommensausfälle aufgrund von Krankheit absichern zu können. Die beste Altersvorsorge ist häufig die, den Beruf erst gar nicht aufzugeben und auch im hohen Alter noch der künstlerischen Erwerbstätigkeit nachzugehen.

Schwierigkeiten und Probleme bei der sozialen Absicherung

Ein Grundproblem in der sozialen Absicherung liegt in der Diskontinuität von Erwerbsbiografien in der Kunst: Wer sich über Jahre von Projekt zu Projekt hangelt – was im fortgeschrittenen Alter gar nicht mehr ohne Weiteres möglich ist –, dem fehlt die Grundlage einer regelmäßigen finanziellen Vorsorge.

Für Selbstständige mit unregelmäßigem Einkommen ist es schwierig, für sich selbst vorzusorgen und in die Sozialkassen einzuzahlen. Die Systeme für die soziale Absicherung haben die berufliche Realität Solo-Selbstständiger in ihrer sehr unterschiedlichen Ausgestaltung oftmals nicht im Blick. Hinzu kommt bei Hybriderwerbstätigen, die eine Angestelltentätigkeit, z. B. an einer Musikschule mit selbstständiger künstlerischer Erwerbsarbeit kombinieren, dass das Künstlersozialversicherungsgesetz auf diese Formen hybrider Erwerbstätigkeit immer noch nicht eingestellt ist. Dabei könnte in ihnen eine Lösung für die Herausforderungen sozialer Absicherung liegen.

Die meisten Systeme für die soziale Absicherung basieren auf regelmäßigen Einzahlungen. Dieser Automatismus ist im Angestelltenverhältnis selbstverständlich einkalkuliert. Selbstständige hingegen müssen sich für eine finanzielle Vorsorge entscheiden und haben im Kontext niedriger und unregelmäßiger Honorierung von Projekten häufig die Wahl zwischen der Befriedigung alltäglicher Notwendigkeiten und den Investitionen in eine ungewisse Zukunft. Selbst wer in der Lage ist, monatlich einen adäquaten Anteil des Einkommens zu sparen, kann nicht sicher sein, dass dies über Jahre hinweg gleichermaßen möglich ist. Auch ist nicht sicher, dass dieser Anteil eines ohnehin niedrigen Einkommens ausreicht, um Altersarmut abzuwenden.

Das Konstruktionsprinzip der KSK ist, die mit Unsicherheiten behaftete Schätzung der Honorare durch die Versicherten für die Beitragsbemessung zu nutzen. Aufgrund dessen sind Musiker*innen in prekären Beschäftigungsverhältnissen häufig in der Situation, bei den monatlichen Einzahlungen sparen zu müssen – gerade in Zeiten steigender Lebenshaltungskosten und explodierender Mieten in Großstädten und Ballungsräumen, also dort, wo sich künstlerische Arbeit konzentriert. Das führt zwar zu einer günstigen Krankenversicherung, es bedeutet aber gleichzeitig, dass die Musiker*innen über Jahre hinweg niedrige Beträge in die Rentenkasse einzahlen. Ohne einen grundsätzlichen Bewusstseinswandel bei der angemessenen Bezahlung künstlerischer Arbeit und die gleichzeitige Verstetigung von Erwerbsbiografien wird sich an dieser schwierige Lage nichts ändern.

Beitragszahlungen für Renten- oder Krankenversicherung sind selten in die Honorierung künstlerischer Erwerbsarbeit eingepreist. Die Mindesthonorare sehen weniger freundlich aus, zieht man alle beruflichen Nebenkosten inklusive der Sozialversicherungsbeiträge ab. Außerdem werden die Tagessätze nur während der laufenden Projekte erreicht, wenn sie überhaupt in der Höhe gezahlt werden (können).

In der Kalkulation künstlerischer Projekte spielt die soziale Absicherung der Akteur*innen meist eine untergeordnete Rolle. Würde sie mitgedacht, hätte das gewaltige Auswirkungen auf das Budget. Eine höhere Vergütung in projektbezogener Arbeit funktioniert nur, wenn gleichzeitig die Mittel der Geldgeber*innen erhöht werden. Dies ist häufig ein blinder Fleck in der gleichwohl notwendigen Diskussion über höhere Mindesthonorare für Künstler*innen.

Die mangelnde Unterscheidung von Arbeit und Erwerbstätigkeit ist ein weiteres Problem. Ein nicht unerheblicher Teil der musikalischen Tätigkeit besteht in der Vorbereitung für Auftritte, in zeitlich schwer quantifizierbarer Probenarbeit und in der Planung zukünftiger Projekte – von der Konzeption bis hin zur Antragsstellung. Die bezahlte Erwerbsarbeitszeit deckt nur einen kleinen Teil dessen ab, was künstlerische Arbeit ausmacht.

Wie ist Arbeitslosigkeit in künstlerischen Berufen zu definieren? Die Frage ist nicht immer so leicht zu beantworten. Im Lockdown während der Coronapandemie ging das Üben und Komponieren weiter, und trotzdem liegt in dieser unstillen Einkommenssituation, in der es Phasen ohne Einkünfte zwischen Projekten gibt, ein grundsätzliches Problem: Selbstständige Musiker*innen sind häufig der Möglichkeit beraubt, in angemessener Höhe und regelmäßig in die Systeme sozialer Absicherung einzuzahlen.

Lösungen für eine bessere Zukunft

Die größte Herausforderung liegt in der Unregelmäßigkeit der Honorierung. Selbstständige Musiker*innen müssen sich projektbasiert eine Erwerbsbiografie zusammenstellen. Und die Kulturlandschaft profitiert massiv von diesen prekären Arbeitsbedingungen! Sie verlagert die Verantwortung recht einseitig auf die Akteur*innen der Szene. Selbstständige sind ihre eigenen Arbeitgeber*innen, was mit einer enormen Verantwortung für die eigene Vorsorge und die Nachhaltigkeit der projektbasierten Karriereplanung einhergeht – eine Doppelbelastung, die nicht für alle auf Dauer durchzuhalten ist.

Kulturförderung ist auf neue, innovative Projekte ausgelegt. Das ist ein Problem für all diejenigen, die den Sprung in die umkämpfte institutionelle Förderung nicht schaffen – ob Ensembles oder Festivals. Gedacht wird also von Projekt zu Projekt, oft in wechselnden personellen Kontexten und Zeitverläufen. Auf diese Weise ist kontinuierliches Arbeiten kaum planbar.

Während der Coronapandemie legten viele Verbände mit Mitteln des Bundes neue einige Förderprogramme auf. Sie trugen den fehlenden Aufführungsmöglichkeiten Rechnung und verlegten sich auf die Förderung kontinuierlicher Arbeit ohne den Druck einer terminierten Premiere. Dazu zählten Stipendien und stipendienartige Förderung, Recherche- und Prozessförderungen. Dass diese Form der Förderung den Arbeitsabläufen von Künstler*innen viel mehr entspricht und damit zu besseren Resultaten führt – so zumindest meine Erfahrung in

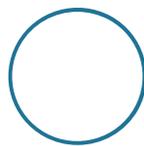
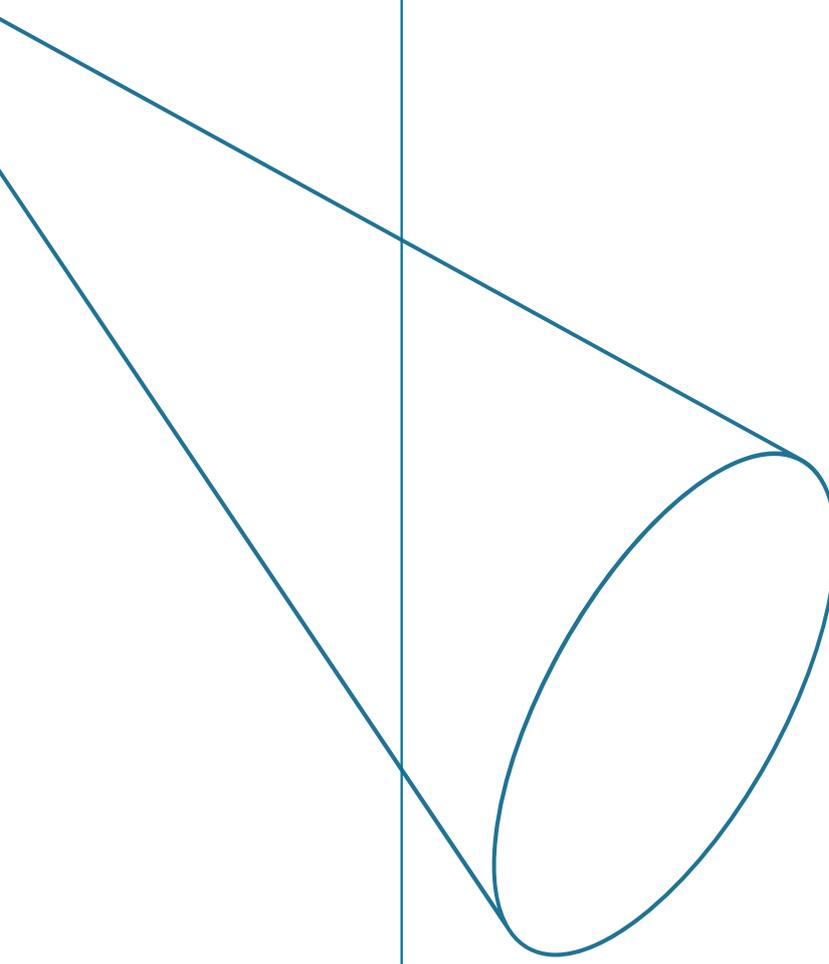
den letzten drei Jahren – ist ein weiterer positiver Nebeneffekt eines anderen Blicks auf Kulturförderung. Dass diese Form der Förderung als wichtiger Baustein beibehalten wird, wäre wünschenswert, wird jedoch nicht ohne höhere finanzielle Mittel in den Fördertöpfen möglich sein.

Die Frage der sozialen Absicherung zum Teil der Diskussion über Honorarzahungen zu machen, wäre hilfreich. Das geschieht bereits in den Verbänden und Interessenvertretungen, im Alltag der Akteur*innen hingegen selten, z. B., wenn es um Verhandlung von Gagen geht – vielleicht weil man sich ungern mit dem Thema auseinandersetzt. Wenn es um die Umsatzsteuer geht, ist die Unterscheidung von Brutto und Netto selbstverständlich, aber die Berücksichtigung der Lohnnebenkosten ist es meistens nicht, und noch weniger im Bewusstsein der Akteur*innen. Das mag auch daran liegen, dass das Berufsbild „selbstständige*r Musiker*in“ zwar schon seit Langem existiert, es in der Ausbildung aber kaum zum Thema wird. Häufig ist das Karriereziel einer Ausbildung an Musikhochschulen die Festanstellung. Dabei arbeiten Schätzungen zufolge nur knapp ein Fünftel der Absolvent*innen künstlerischer Fächer später im Angestelltenverhältnis, z. B. im Orchester (Bishop, Troendle, 2017; Wasserscheid, 2018). Die Tendenz sinkt angesichts des Abbaus von Planstellen in Orchestern und Musikschulen weiter. Ein Bewusstseinswandel in der Hochschullandschaft findet statt, vielleicht beschleunigt durch den Eindruck der Coronapandemie. Gleichzeitig geben Hochschulen ein denkbar schlechtes Vorbild ab: Ein großer Teil der Unterrichtsarbeit wird von freischaffenden Lehrbeauftragten sichergestellt, die arbeitsrechtlich nicht abgesichert sind. Auch hier wird deutlich, dass das System der Kunst- und Kulturszene ohne selbstständige Künstler*innen gar nicht denkbar ist. Trotzdem wird ihre berufliche Realität nur langsam anerkannt und ins Blickfeld (kultur-)politischer Entscheidungen genommen.

Bei der Frage nach den Herausforderungen angesichts einer fairen sozialen Absicherung für Künstler*innen könnte eine europäische Perspektive helfen. So fanden bereits mehrere Länder der europäischen Union eigene Antworten auf das Problem der sozialen Absicherung Kulturschaffender, z. B. das System der Intermittence in Frankreich, das ein kontinuierliches Einkommen bei diskontinuierlicher Beschäftigung garantiert (Bel Adasme et al., 2022).

Bei der Flexibilisierung des Arbeitsmarktes bauen Arbeitgeber*innen Stellen ab und verlagern sie in die Freiberuflichkeit. Künstler*innen jedoch sollte eine hybride Form der Erwerbsarbeit ermöglicht werden. So können sie die Sicherheit, die mit einer Teilzeitanstellung entsteht, mit der Freiheit verbinden, eigene künstlerische Projekte zu verwirklichen. Dies bedürfte gleichzeitig der Neugestaltung der Systeme sozialer Absicherung, um sie auf neue Formen hybrider Beschäftigung einzustellen.

Vermitt- ler*innen



Zaida Horstmann

Als Vermittlerin in den darstellenden Künsten

Im Laufe meiner selbstständigen Arbeit wählte ich für mich sowohl die Bezeichnung „Theaterpädagog*in“, „künstlerische Vermittler*in“ als auch „Performance Künstler*in“. Müsste ich mich entscheiden, würde ich mich wohl „künstlerische Vermittlerin“ nennen; der Großteil meiner Tätigkeiten liegt in diesem Feld. Ich begleite Produktionen am Theater, vermittele sie in mehreren Formaten und gebe themenspezifische, theaterpädagogische Workshops an Theatern und Schulen. Jedoch nutze ich außerdem künstlerische, theaterpädagogische Mittel, um Wissen über Diversität, Antidiskriminierung und Empowerment in Institutionen zu vermitteln. Auch in meiner Arbeit als Performancekünstlerin befasse ich mich mit diesen Themen, weshalb sie ebenfalls zur „künstlerischen Vermittlung“ passt. Tatsächlich aber bezeichne ich mich so, seit ich im Theater in der Abteilung „künstlerische Vermittlung und Partizipation“ arbeite. Zuvor passte für meine Arbeit „Theaterpädagogik“ besser, jedoch erschien mir die Bezeichnung für meine unterschiedlichen Tätigkeiten zu eng, obwohl sie den praktischen und künstlerisch-partizipativen Aspekt meiner Arbeit mehr betont als „künstlerische Vermittlung“.

Hybride Arbeitsstrukturen

Meine künstlerische und theaterpädagogische Arbeit ist zweiteilig. Ich beginne mit der freien Mitarbeit am Theater. Für die Abteilung „künstlerische Vermittlung und Partizipation“ begleite ich Produktionen des Hauses und konzipiere und leite theaterpädagogische Workshops am Theater und in Berliner Schulen. Für die Koordinierung und Planung der Workshops arbeite ich eng mit der Abteilung zusammen. Strukturell unterscheidet sich diese freie Mitarbeit so von anderer freier Mitarbeit, als dass wir Verabredungen für die ganze Spielzeit trafen – als ich noch in Teilzeit angestellt war. Die freie Mitarbeit erfolgt nicht ausschließlich projektbezogen, vielmehr bin ich in mehreren Formaten und Projekten tätig, die größtenteils im Vorhinein mit der Teamleitung der Abteilung „künstlerische Vermittlung und Partizipation“ und der Intendanz vereinbart wurden. Bereits bei meinem Einstieg in die freie Mitarbeit konnte ich besser planen: Wir vereinbarten, wie viele Stunden ich mindestens in der Spielzeit für das Theater tätig bin. So ist es auch heute noch. Gleichzeitig habe ich einen sogenannten offenen freien Arbeitsvertrag; es gibt keine maximale Stundenanzahl, je nach Bedarf können also Aufgaben und Projekte hinzukommen.

Der zweite Teil meiner selbstständigen Arbeit ist die künstlerische und theaterpädagogische Vermittlung der Themen Migration, Asyl und Antidiskriminierung, aber auch das Empowerment und die Auseinandersetzung mit kolonialen Zusammenhängen zählen zu meinen Aufgaben. Ich unterrichte verschiedene Altersgruppen und Institutionen unter dem Dach von „Diaspora Policy Interaction“ (DPI).¹⁰ Mein Arbeitsschwerpunkt im DPI ist die Entwicklung, Planung, Umsetzung und

¹⁰ Das DPI ist ein Zusammenschluss Selbstständiger zu einer Unternehmensgemeinschaft (UG).

Sie entstand in einem gemeinschaftlichen Prozess selbstständiger Fachkräfte aus dem diasporischen Kontext. Das DPI wurde in Berlin gegründet und ist deutschlandweit und teilweise international tätig, z. B. in der Schweiz.

Begleitung künstlerisch-didaktischer theaterpädagogischer Ansätze, Maßnahmen und Projekte. Darüber hinaus verbinde ich in der Performance- und Musikgruppe **Sauti é Haala** gemeinsam mit anderen Künstler*innen Musikstile des afrikanischen Kontinents mit Poetry und Texten aus dekolonialer, antirassistischer Perspektive. Auch beim DPI habe ich einen Vertrag als freie Mitarbeiterin. Ich arbeite auf Rechnung.

Seit Januar bin ich solosebstständig. Zuvor war ich vier Jahre lang in hybriden Erwerbsformen tätig, als Angestellte in Teilzeit für eine Zeitungsfirmen, in einer Kita und schließlich am Theater in der Abteilung „künstlerische Vermittlung und Partizipation“. Ursprünglich wollte ich gleich nach meinem Studium in die (Solo-)Selbstständigkeit eintreten. Damals war es mir nicht möglich – wegen des Zugangs zu den gesetzlichen Sozialversicherungssystemen und der Zugangsvoraussetzungen bei der KSK. Mir war die finanzielle Unsicherheit zu belastend.

In der Berufsgruppe der künstlerischen Vermittler*innen oder Theaterpädagog*innen ist die hybride Erwerbsform typisch. Insbesondere bei den Jüngeren begegnet sie mir sehr oft. Ein Grund dafür könnten die Voraussetzungen für den Zugang zur KSK und damit zu den gesetzlichen Sozialversicherungssystemen sein. Ich brauchte vier Jahre, um meine selbstständige Tätigkeit so aufzustellen, dass ich nachweisen konnte, meinen hauptsächlich Lebensunterhalt zukünftig aus meiner selbstständigen künstlerischen Arbeit zu beziehen. Selbst unter diesen Voraussetzungen herrscht bei dem Eintritt in die Selbstständigkeit große Unsicherheit: Ob die KSK meinen Antrag annimmt, erfahre ich vermutlich erst in ein paar Monaten.

Die hybride Erwerbsform stellt Vermittler*innen und Theaterpädagog*innen vor die Herausforderungen, mit Glück eine Teilzeitanstellung in der Theaterpädagogik oder künstlerischen Vermittlung zu finden, um im eigenen Fachbereich tätig sein zu können. Eine der größten Herausforderungen ist die Flexibilität. Grundsätzlich braucht es für die Arbeit am Theater eine größere Flexibilität. Über die regulären Arbeitszeiten gibt es Einsätze am Wochenende und am Abend. Auch muss man kurzfristig bei Veranstaltungen einspringen. Am schlimmsten ist es, wenn sehr kurzfristig Theaterpädagog*innen für bereits vertraglich festgeschriebene selbstständige Aufträge gefunden werden müssen. Ist dies nicht möglich, ist dies schlimmstenfalls Vertragsbruch. Das führt zu großen finanziellen Einbußen und sogar zu Strafen.

Soziale Absicherung für Vermittler*innen in den darstellenden Künsten

Als selbstständige Künstlerin und Vermittlerin, die daraus ihre Haupteinnahmen bezieht, habe ich Zugang zur KSK, also zu den gesetzlichen Sozialversicherungssystemen. Bei meinem Eintritt in die Solo-Selbstständigkeit stellte ich daher einen Antrag bei der KSK. Bis er bewilligt ist, bin ich in meiner gesetzlichen Krankenversicherung freiwillig versichert. Ob mein KSK-Antrag bewilligt wird, ist jedoch unklar. Ich bin nämlich nicht ausschließlich in klassisch theaterpädagogischen

Feldern tätig. Zwar bin ich durch meine ständige freie Mitarbeit am Theater und meiner darstellend-musikalischen Tätigkeit bei **Sauti é Haala** ein typischer Fall für die KSK. Jedoch arbeite ich mit meiner selbstständigen künstlerisch-theaterpädagogischen Arbeit bei dem DPI nicht in klassisch theaterpädagogischen Feldern, sondern in der politischen Bildung für mehrere Institutionen. Also bleibt abzuwarten, ob die KSK meinen Antrag bewilligt. Falls ja, erhalte ich auch Zugang zu den gesetzlichen Rentensystemen. Andernfalls würde ich vermutlich versuchen, zunächst selbst Rücklagen zu bilden. Gerade weil ich am Anfang meiner Selbstständigkeit stehe, ist unklar, wie regelmäßig ich Einnahmen erzielen werde. Momentan erscheint mir ein regelmäßig zu entrichtender Beitrag in einer Höhe, die mir eine Rente zusichert, von der ich später halbwegs leben kann, nicht realistisch.

Probleme in der sozialen Absicherung

Hieraus ergeben sich für mich zwei Hauptprobleme: Die Zugangsvoraussetzungen der KSK sind für Existenzgründer*innen eine größere Hürde. Auch wenn man im Antrag angeben kann, dass es sich um eine Existenzgründung handelt, muss man nachweisen, dass die Haupteinnahmen aus der selbstständigen Arbeit kommen (werden). Dies ist einerseits herausfordernd, weil die Einnahmen in meiner Berufsgruppe stets niedrig sind. Also braucht man bereits sehr viele – v. a. langfristige – Aufträge, will man nach dem Studium in die Selbstständigkeit gehen. Über die Aufträge muss man genug einnehmen, um sich freiwillig versichern zu können – zumindest, bis die KSK dem Antrag stattgibt. Wenngleich die KSK die Beträge bei Aufnahme erstattet, müssen sie zunächst selbst entrichtet werden. Ist man nicht in den klassisch künstlerischen Feldern tätig, die von der KSK gekennzeichnet sind, besteht keine Sicherheit, dass die Aufnahme erfolgt. Besitzt man noch keine Sicherheit durch langfristige Verträge und hat keine Rücklagen, folgt dem Studium meist die Anmeldung beim Jobcenter, wodurch man Zugang zur gesetzlichen Versicherung hat.

Mit der Anmeldung beim Jobcenter und dessen Unterstützung darf man jedoch keine selbstständigen Einkünfte als Haupteinnahmequelle haben. Auch in dieser Phase erfüllt man somit die Zugangsvoraussetzungen der KSK nicht. Zunächst erschien mir das Existenzgründer*innen-Programm des Jobcenters eine Lösung. Aber man kann sich dafür nur qualifizieren, wenn die Chancen, eine sozialversicherungspflichtige Anstellung zu finden, kleiner sind als die Chancen, durch Selbstständigkeit finanziell unabhängig zu werden. Mit einem Bachelor of Arts in Soziologie, einem Vordiplom in Schauspiel und meinen Berufserfahrungen in der Theaterpädagogik erhielt ich daher keinen Zugang zu dem Programm. Daher schien mir der Einstieg in die hybride Erwerbsform die einzige Möglichkeit zu sein, von Anfang an zumindest u. a. selbstständig zu arbeiten. Die hybride Erwerbsform und der damit verbundene Zugang zu den gesetzlichen Sozialversicherungssystemen ist jedoch an die Bedingung geknüpft, dass die Haupteinnahmen aus der Arbeit als Angestellte stammen. Also erfüllt man auch hier die Zugangsvoraussetzungen der KSK nicht. Der gesicherte Übergang in

die (Solo-)Selbstständigkeit als Künstler*in erscheint mir schwierig und erst nach dem Aufbau einer Auftragsbasis möglich.

Eine weitere Herausforderung: Arbeitet man als Theaterpädagog*in ausschließlich künstlerisch, tut man dies auch in Feldern, die nicht klassisch künstlerisch sind. Bereits beim Ausfüllen des Antrags stellte ich fest, dass sowohl die politische Sensibilisierungs- und Bildungsarbeit als auch die Beratung von Institutionen mit theaterpädagogischen und anderen künstlerischen Mitteln nicht aufgeführt sind. Vermutlich, weil der Ansatz des DPls neu ist. So es sich nicht um ein Unternehmen in der Kunst handelt, sind künstlerische Beratungsformen Teil des ganzheitlichen Ansatzes und des Grundkonzeptes. Ob ich mit der Arbeit in diesen Feldern Zugang zur KSK erhalte, bleibt abzuwarten. Andernfalls müsste ich vermutlich in die hybride Erwerbsform zurückkehren.

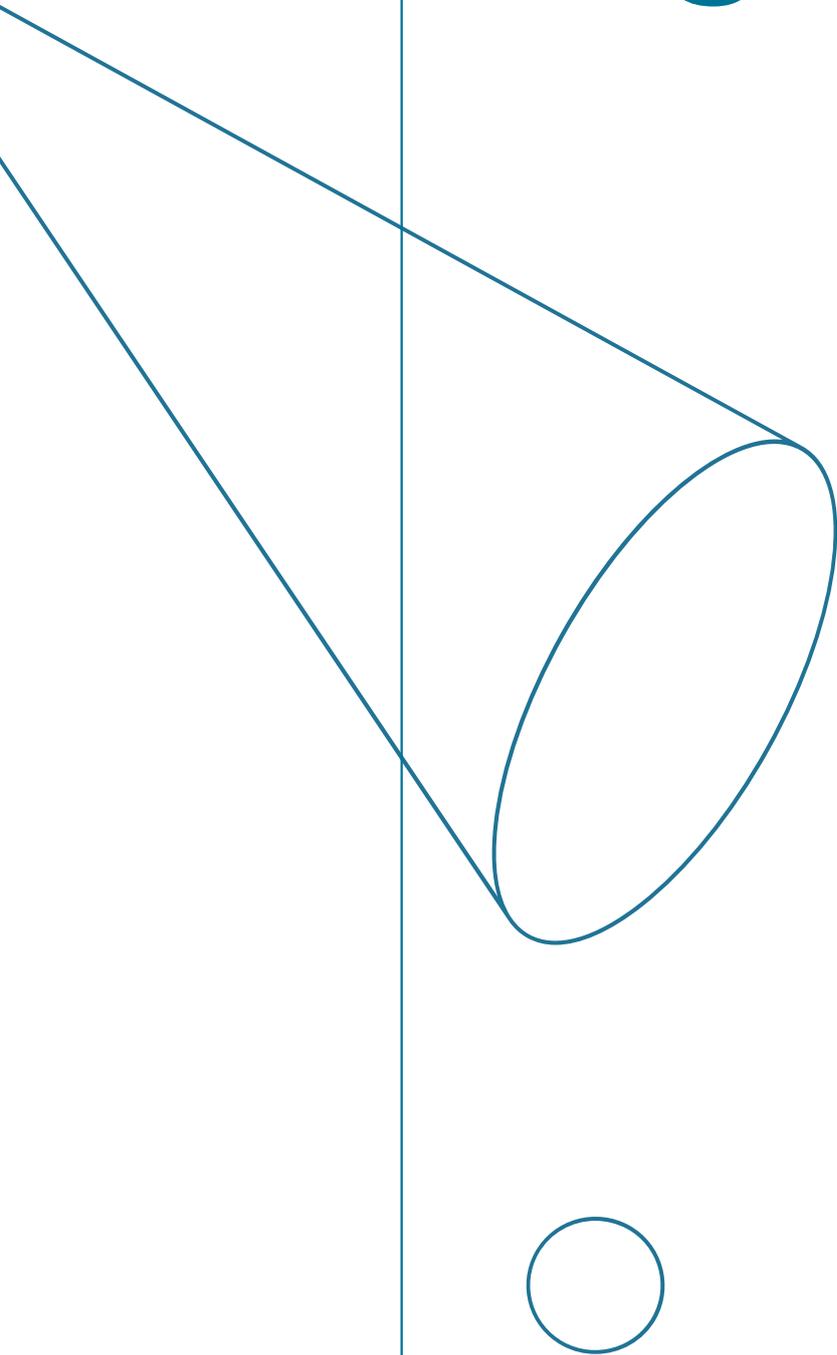
Lösungen

Die langfristige Vorbereitung und der Aufbau mehrerer Standbeine, die Vernetzung mit anderen Vermittler*innen und Selbstständigen angrenzender Sparten und langfristige freie Arbeitsverträge, bevor es in die (Solo-)Selbstständigkeit geht, sind eine Lösung. Die hybride Erwerbsform kann eine gute Lösung für den Übergang in die (Solo-)Selbstständigkeit sein. Durch die Teilzeitanstellung am Theater ergibt sich eine Bindung an ein größeres Haus und eine persönliche Bindung an die Abteilungen, die hoffentlich über das Angestelltenverhältnis hinaus existieren. Ein Übergang in eine freie Mitarbeit am Theater erleichtert dies natürlich, und bei einer kontinuierlichen freien Mitarbeit entstehen längerfristige freie Arbeitsverträge. Sie sind für den Zugang zur KSK von großem Nutzen, insbesondere bei einer Existenzgründung, wenn Einnahmen nicht hauptsächlich aus der selbstständigen künstlerischen Tätigkeit entstanden. In einer Anstellung erhält man zudem Zugang zu und Kenntnisse von Arbeitskreisen aus Vermittler*innen und Theaterpädagog*innen.

Die Vernetzung mit Vermittler*innen und Theaterpädagog*innen, aber auch mit Selbstständigen aus Feldern, mit denen gemeinsame Themenschwerpunkte bestehen, kann sehr hilfreich sein. Man kann Wissen und Methoden teilen, man erfährt von relevanten Fort- und Weiterbildungen und man kann gemeinsame Projekte umsetzen. Die Selbstorganisation mit anderen Selbstständigen auf längere Sicht kann ein weiteres Standbein sein, wodurch man mehr Sicherheit gewinnt, und auch die Tätigkeit in anderen Feldern; auch hier können längerfristige freie Arbeitsverträge entstehen. Ein weiterer wichtiger Aspekt der Vernetzung ist die Auftragsgewinnung: Häufig fragen Theater zunächst im Kreis der bekannten Vermittler*innen und Theaterpädagog*innen nach.

Bei einer hybriden Erwerbsform und der damit verbundenen Herausforderung der Flexibilität ist die gute Vernetzung mit Vermittler*innen eine gute Lösung.

Schluss- folgerung



Elisabeth Roos

In diesem Themendossier gaben Vertreter*innen mehrerer Berufsgruppen in den darstellenden Künsten Einblicke in ihre Arbeitsstrukturen und -realitäten sowie in die Situation der sozialen Absicherung und deren Herausforderungen. Neben einigen Unterschieden gibt es viele Gemeinsamkeiten, und die Vertreter*innen arbeiteten ähnliche Lösungsansätze heraus. Nun stelle ich die Gemeinsamkeiten, aber auch die Unterschiede abschließend vor und lege Lösungen dar, mit denen sich die Situation verbessern ließe.

Erwerbsformen

Die Erwerbsformen der Berufsgruppen sind sehr unterschiedlich. Von (Solo-)Selbstständigkeit über hybride Erwerbstätigkeit bis hin zur Festanstellung ist alles dabei. Die Selbstständigkeit ist für alle Berufsgruppen vorrangig, wobei die hybride Erwerbsform an Gewicht gewinnt. Die Festanstellung – falls vorhanden – nimmt hingegen weiterhin ab. Dies wird in den Beiträgen über die Szenograf*innen und Musiker*innen beschrieben. Wer selbstständig oder hybrid tätig ist, muss sich insbesondere mit Herausforderungen einer inadäquaten sozialen Absicherung und höherem Verwaltungsaufwand (insbesondere bei hybriden Erwerbsformen) auseinandersetzen.

Scheinselbstständigkeit

Scheinselbstständigkeit ist ein Problem. Vor allem Szenograf*innen, Musiker*innen und Techniker*innen, Sound- und Lichtdesigner*innen arbeiten immer wieder mit denselben Institutionen, Theatern und Projektteams zusammen. Hier müsste rechtlich gesehen eine Anstellung erfolgen, da die wiederholte Zusammenarbeit dem Anstellungsverhältnis ähnelt.

Planbarkeit

Alle Verfasser*innen der Beiträge beschreiben die Unmöglichkeit der langfristigen Planbarkeit. Meistens wird projektbasiert gearbeitet, und die Projekte werden häufig nur umgesetzt – so sie gefördert sind. Dadurch entstehen viele Erwerbslücken im Laufe der Jahre, wobei weiterhin gearbeitet wird – unbezahlt. Die Phasen ohne Einkommen müssen die Betroffenen irgendwie überbrücken. Ein Anspruch auf Arbeitslosengeld ist nur für wenige möglich, weil dem Zugang zur (freiwilligen) Arbeitslosenversicherung) Anspruch auf Arbeitslosengeld bereits vorangegangen sein und der Antrag auf Aufnahme innerhalb drei Monaten nach Start der selbstständigen Tätigkeit erfolgen muss. Darüber hinaus passen andere Aspekte für die Solo-Selbstständigen der darstellenden Künste nicht. Deswegen führen viele, die in den freien darstellenden Künsten tätig sind, mehrere Projekte gleichzeitig durch

oder gehen einer anderen Tätigkeit nach, um sich ein zweites Standbein aufzubauen. Nur so erreichen sie ein existenzsicherndes Einkommen.

Zugang zur Künstlersozialkasse

Ein großes Problem ist, dass drei von sechs Berufsgruppen keinen Zugang zur KSK haben oder nur über Umwege in die KSK kommen, indem sie Tätigkeiten hervorheben und auf deren Gleichgewicht achten, um dadurch bei der KSK „künstlerisch-anerkannt“ zu sein. Hierdurch haben Produktionsleiter*innen, Kurator*innen sowie Techniker*innen einen großen Nachteil gegenüber Kunstschaffenden, die Zugang zur KSK haben. Sie zahlen höhere Beiträge für ihre soziale Absicherung und kümmern sich selbst um eine private Altersvorsorge, arbeiten aber unter den gleichen Bedingungen und für niedrige Honorare. Wie von der Vermittlerin Zaida Horstmann beschrieben müssen sich Berufseinsteiger*innen und Existenzgründer*innen mit ähnlichen Herausforderungen bei dem Zugang zur KSK auseinandersetzen. Der Nachweis ausreichend vieler Aufträge für die Haupteinnahme ist für Existenzgründer*innen schwierig. Sie müssen sich freiwillig versichern, bis die KSK ihrem Antrag stattgibt. Da nicht alle finanziell in der Lage sind, sich freiwillig zu versichern, bleibt denen, die es nicht können, nach der Ausbildung häufig 1.) zunächst nur der Bezug des Bürgergeldes (ehemals „Hartz IV“) – Einnahmen aus selbstständiger Arbeit aber sind selten erlaubt – oder 2.) Berufseinsteiger*innen gehen erstmal in eine Festanstellung. Dadurch wiederum sind die Zugangsvoraussetzungen für die KSK nicht erfüllt. Zudem erschwert die spezifische Kategorisierung der KSK die Situation, weil Solo-Selbstständige für den Antrag nur Aufträge in Betracht ziehen, bei denen sie die Tätigkeit in den künstlerischen Sparten ausüben, die die KSK anerkennt. Nicht dazu gehört z. B. die politische Sensibilisierungs- und Bildungsarbeit.

Hauptprobleme und Lösungen

Alle Verfasser*innen benennen das niedrige Einkommensniveau und die inadäquate Altersvorsorge als Hauptproblem. Aufgrund der niedrigen Honorare können Erwerbstätige nicht ausreichend für das Alter vorsorgen. Wer als Mitglied der KSK in die gesetzliche Rentenversicherung einzahlt, hat wegen der geringen Beiträge nur sehr kleine Rentenansprüche, die sie ggf. mit der Grundsicherung aufstocken müssen. Der Bezug des Grundrentenzuschlags ist für die meisten nicht möglich. Alle ohne Zugang zur KSK stehen vor einem noch größeren Problem, da sie monatlich höhere Beiträge für ihre soziale Absicherung zahlen und darüber hinaus ihre Altersvorsorge selbst organisieren müssen. Für die Altersvorsorge ist das Einkommen nicht hoch genug, so dass die (private) Altersvorsorge fast unmöglich ist.

Die genannten Herausforderungen und Probleme führen immer wieder dazu, dass Erwerbstätige ihren Beruf teilweise oder ganz aufgeben. In den Beiträgen der Szenograf*innen und Kurator*innen wird dies näher beschrieben. Damit dies nicht weiterhin passiert, ist es umso wichtiger, Lösungen für die Probleme zu formulieren und umzusetzen, sodass Erwerbstätige in den darstellenden Künsten ihre Berufe nicht unter prekären Umständen ausüben müssen.

Für alle sechs Berufsgruppen nennen die Verfasser*innen die Erhöhung der Honorare und damit des Einkommensniveaus als die wichtigste Lösung. Viele Verbände aus Kultur und Kunst setzen sich hierfür seit einiger Zeit ein. Sie empfehlen Honoraruntergrenzen und entwickeln Konzepte für Basishonorare. Auch die Kulturministerkonferenz der Länder geht das Thema an.¹¹ Es ist offenkundig, dass höhere Einnahmen ein wichtiger Aspekt auf dem Weg zu einer verbesserten sozialen Absicherung für Erwerbstätige in den darstellenden Künsten sind. Nur damit können sie höhere Beiträge für ihre soziale Absicherung zahlen. Einige Verfasser*innen meinen, dass die Berufsgruppen, die keinen Zugang haben, der Eintritt in die KSK möglich sein sollte, damit alle von den Systemen profitieren. Sie schreiben, dass der Zugang zur Grundrente erleichtert werden sollte – neben der Verbesserung des Einkommensniveaus. Die Kombination von Lösungsvorschlägen könnte die Situation erheblich verbessern und der Altersarmut vorbeugen.

Einige Verfasser*innen schlagen vor, hybride Erwerbsformen in größerem Umfang zu ermöglichen und zu etablieren, was zu einer besseren und langfristigeren Planung führen würde. Hier sollte laut den Verfasser*innen insbesondere an der Vereinbarkeit hybrider Beschäftigungen mit der KSK gearbeitet werden, um den Verwaltungsaufwand abzubauen und die Mitgliedschaft in der KSK aufrechtzuerhalten. Das heißt, die Regularien der KSK müssten angepasst werden.

Im Kontext projektbasierter Arbeit gibt es Phasen von Erwerbslücken. Um sie zu überbrücken, schlagen einzelne Verfasser*innen vor, den Zugang zur Arbeitslosenversicherung zu erleichtern bzw. das System den vorbildhaften Systemen anderer europäischer Länder anzupassen (Ausführung siehe „→ [In search of fair systems](#)“). Dadurch würde ein kontinuierliches Einkommen trotz Erwerbslücken möglich.

Die Erfahrungsberichte zeigen, dass die Verfasser*innen unter ähnlichen prekären Strukturen und Bedingungen arbeiten und sich deswegen gleichen Problemen stellen. Auch ihre Lösungsvorschläge für eine Verbesserung der Situation stimmen überein. Die Umsetzung der Lösungen gilt es nun zu überprüfen.

¹¹ Pressemitteilung der Allianz der Freien Künste vom 20.07.2022, → <https://darstellende-kuenste.de/aktuelles/honoraruntergrenzen-sind-richtig-und-erfordern-einen-breit-angelegten-diskurs>

Quellenverzeichnis

Badovinac, Zdenka. (2019). *Comradeship: Curating, Art, and Politics in Post-Socialist Europe*. New York, NY: Independent Curators International.

Bel Adasme, Melisa; Gadola, Cilgia; Prinsloo, Yana; Roth, Jonathan; Roos, Elisabeth. (2022). *In search of fair systems: Examining social security for artists in Europe*. Berlin: Bundesverband Freie Darstellende Künste.

Bishop, Esther; Troendle, Martin (2017). *Tertiary Musical Performance Education: An Artistic Education for Life or an out-dated Concept of Musicianship?* *Music & Practice*, Vol. 3.

Bismarck, Beatrice von; Frank, Rike; Meyer-Krahmer, Benjamin; Scharaff, Jörn; Wesik, Thomas (Hrsg.). (2014). *Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting*. London: Sternberg Press.

BSG. (2006). Urteil vom 26.01.2006 – B 3 KR 1/05 R. Hamburg: openJur, → <https://openjur.de/u/168897.html?fbclid=IwAR2qFL3GesR-d9sYpiVID6G99RuRDln2HjVBvLDLU-ary0b3xZScXkmwuveE> (abgerufen am 04.03.2023).

Bund der Szenografen. (2016). *Reformpaket der Bühnen- und Kostümbildner*innen*. Berlin: Bund der Szenografen.

Bund der Szenografen. (2022). *Umfrage 2022: Auswirkungen der Corona-Pandemie*. Berlin: Bund der Szenografen, → https://www.szenografen-bund.de/media/download/1679133737_Ergebnisse-Umfrage-2022-Praesentation/ergebnisse-umfrage-2022.pdf (abgerufen am 18.03.2023).

Bundesministerium der Justiz. (2023). *Gesetz über die Sozialversicherung der selbständigen Künstler und Publizisten*. Berlin: Bundesministerium der Justiz, → <https://www.gesetze-im-internet.de/ksvg/> (abgerufen am 16.03.2023).

Davida, Dena; Gabriels, Jane; Hudon, Véronique; Pronovost, Marc. (Hrsg.). (2019). *Curating Live Arts: Critical Perspectives, Essays and Conversations on Theory and Practice*. Brooklyn: Berghahn Books.

Deutsches Musikinformationszentrum. (2022). *Freiberuflich Tätige in der Sparte Musik nach Tätigkeitsbereich und Durchschnittseinkommen*. Bonn: miz.org, → <https://miz.org/de/statistiken/ksk-musik> (abgerufen am 16.03.2023).

Gardner, Anthony; Green, Charles. (2016). *Biennials, Triennials, and documenta. The Exhibitions That Created Contemporary Art*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell.

Gareis, Sigrid; Haitzinger, Nicole; Pather, Jay. (Hrsg.). (2023). *Curating Dance: Decolonizing Dance. On Curating*, 55.

Gareis, Sigrid. (2023). What is a Curator in the Performing Arts? On Curating, 55, 5–10.

Grebot, Mathilde. (2022). Kostümbildner*in am Theater. Arbeitsrealitäten eines Berufs in Frankreich und Deutschland. Lyon: Université Lumière Lyon 2, → <https://mathilde-grebot.com/wp-content/uploads/Kostu%CC%88mbildner.in-am-Theater-Arbeitsrealita%CC%88ten-eines-Berufs.pdf> (abgerufen am 18.03.2023).

Künstlersozialkasse. (2021). Versicherte je Tätigkeitsbereich mit Schätzeinkommen (Jahresarbeitseinkommen – JAE) für KJ 2021. Stand 13.03.2021. Wilhelmshaven: Künstlersozialkasse.

Malzacher, Florian. (2012). A job with unclear profile, goal and future. Wuppertal: Impulse Theater Festival, → <https://archiv.impulsefestival.de/2017/en/news/103/florian-malzacher-ueber-die-rolle-des-kurators-und-des-kuratierens-in-der-freien-internationalen-theaterszene.html> (abgerufen am 03.03.2023).

Malzacher, Florian; Tupajic, Tea; Zanic, Petra (Hrsg.). (2010). Curating Performing Arts. Frakcija, S. 55.

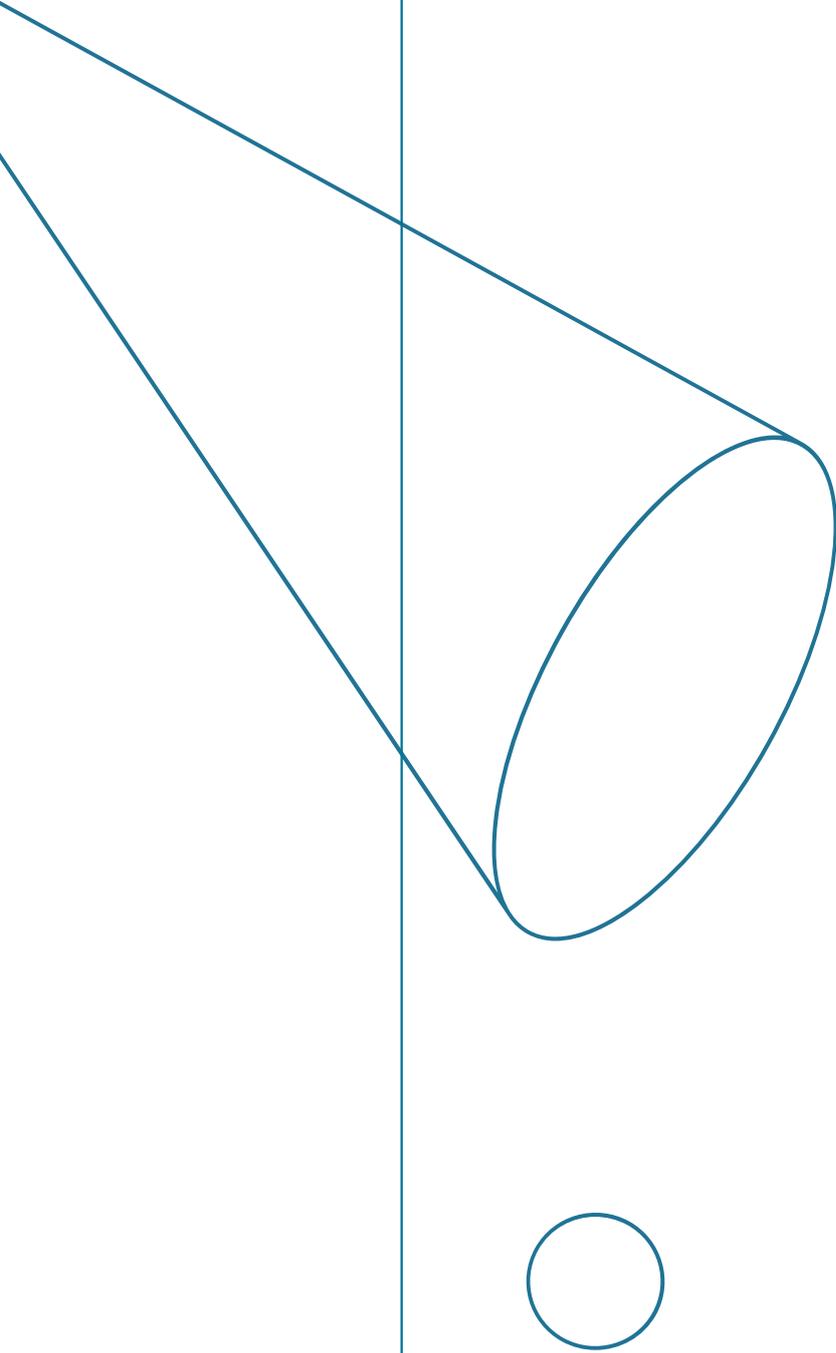
Statistik der Bundesagentur für Arbeit. (2022). Tabellen, Beschäftigung nach Berufen (KIdB 2010) (Quartalszahlen). Nürnberg: Bundesagentur für Arbeit Statistik, → https://statistik.arbeitsagentur.de/Statistikdaten/Detail/202206/iiiia6/beschaeftigung-sozbe-bo-heft/bo-heft-d-0-202206-xlsx.xlsx?__blob=publicationFile&v=1 (abgerufen am 18.03.2023).

Tobsch, Verena. (2022). Hybride Erwerbsformen und soziale Sicherung im Berufsfeld der freien darstellenden Künste. Erste Ergebnisse der Online-Befragung im Projekt „Systemcheck“. YouTube.com: → <https://youtu.be/tAo6pqL560Y> (abgerufen am 28.03.2023).

ver.di Kunst und Kultur. (2022). Basishonorare für selbstständige Kreative. Berlin: ver.di Kunst und Kultur, → https://kunst-kultur.verdi.de/++file++6389e441ae79cb58ac72193d/download/2022-12_verdi-Kunst-Kultur_Basishonorare-fuer-Kreative.pdf (abgerufen am 18.03.2023).

Wasserscheid, Sohpie. (2018). Nach uns die Sintflut: Ein Blick auf die künstlerische Ausbildung an deutschen Musikhochschulen mit der Musikforscherin und Oboistin Esther Bishop. Berlin: VAN Magazin, → <https://van-magazin.de/mag/esther-bishop-post-musikstudium/> (abgerufen am 16.03.2023).

Anhang



Biografien

Stephan „Alfred“ Alschewski bildete sich während seines Studiums der Philosophie und Soziologie mit Schwerpunkt Arbeitssoziologie im Bereich der Erlebnispädagogik und Erwachsenenbildung weiter. Dadurch übernahm er Moderations- und Bildungsaufträge für Institutionen, Vereine und Verbände. Durch die veränderten Verdienstmöglichkeiten während der Coronapandemie erweiterte er sein Tätigkeitsfeld um Medienkunst und Netztheater, in dem er verstärkt tätig ist.

Thea Hoffmann-Axthelm, geboren 1986, wuchs in Berlin und Venedig auf. Sie lebt mit ihrer Familie in Frankfurt. Seit 2010 arbeitet sie international vorrangig als freie Bühnen- und Kostümbildnerin, u. a. am Burgtheater und Volkstheater Wien, am Düsseldorfer Schauspielhaus, am Staatstheater Stuttgart, am Residenztheater München und am Schauspiel Frankfurt sowie in experimentellen Formaten in Teams und Theaterkollektiven. Von 2020 bis 2022 lehrte sie Bühnenbild an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, außerdem schreibt sie für das Magazin PLOT und den Blog ueberbuehne.de über ihren Beruf und ist Vorstandsmitglied des Szenografie-Bunds.

→ www.theahoffmannaxthelm.com

Mathilde Grebot kam nach ihrem Studium in Frankreich 2006 nach Deutschland. Seit 2010 ist sie als freischaffende Kostümbildnerin in Musiktheater und Tanz international tätig. 2020 bis 2021 studierte sie Kulturmanagement und schrieb in Frankreich und Deutschland ihre Masterarbeit über den Beruf „Kostümbildner*in“. Seit 2021 ist sie im Vorstand des Szenografie-Bund und als Sprecherin der Arbeitsgruppe Kostümbild, die eine Kooperation zwischen der Gesellschaft der Theaterkostümschaffenden (Gtkos), dem Kostümkollektiv und dem Szenografie-Bund ist. → www.mathilde-grebot.com

Epona Hamdan ist seit 2016 in den freien darstellenden Künsten tätig – als Produktionsleitung, Critical Companion und Kuratorin. Aktuell arbeitet sie für das Spielart Festival und ist gleichzeitig bei produktionsbande e. V. tätig. Hier kuratiert Epona zusammen mit Nara Virgens und Melmun Bajarchuu die Veranstaltungsreihe „[un]learning structures“. Sie ist Mitbegründerin des Residenzprogramms für Produzentinnen. Von 2018 bis 2022 arbeitete sie für das Autoren- und Regiekollektiv Rimini Protokoll, sowohl im internationalen Touring als auch in Neuproduktionen und Adaptionen. In ihrer Homepage Berlin begann Epona ihre Tätigkeit als Freischaffende für Projekte am Ballhaus Naunynstraße und am Ballhaus Ost, als Produktionsleitung für die Akademie der Autodidakten und mit der Organisation für das Arabische Filmfestival. An der Freien Universität Berlin studierte sie Theaterwissenschaften, Islamwissenschaften und Englische Philologie und war 2018 Teil der Akademie für Performing Arts Producer.

2021 bis 2022 studierte sie „Kuratieren in den szenischen Künsten“ an der Paris-Lodron-Universität Salzburg und schloss mit Auszeichnung ab. 2022 wählte die 12. Berlin Biennale Epona als Nachwuchskuratorin für das Programm „It Speaks to Me“ aus. Im Rahmen dessen war sie Ko-Kuratorin der Veranstaltung „We gave up your Wor(l)ds and took back our Dreams“. Seit Januar 2023 ist sie Teil der „Platform for Intersectional Feminist Leadership“ am Urban Apa in Helsinki.

Karoline-Zaida Horstmann studierte zunächst Schauspiel an der Universität der Künste. Nach ihrem Vordiplom begann sie selbstständig mit theaterpädagogischen und künstlerischen Techniken für Organisationen, NGOs und Bildungsinstitutionen mit der Vermittlung von kolonialen Zusammenhängen, Antidiskriminierung, Empowerment und Migrations- und Asylthemen. Diese Arbeit führte sie während ihres Soziologiestudiums fort. Nach ihrem Bachelor in Soziologie arbeitete sie in hybrider Erwerbsform, zunächst für eine Zeitarbeitsfirma, anschließend in einer Kita mit theaterpädagogischem Schwerpunkt. Gleichzeitig setzte sie ihre selbstständige Arbeit fort. Sie organisierte sich gemeinsam mit anderen Selbstständigen im Diasporakontext, um gemeinsam auf die Gründung einer Firma hinzuwirken, die einen ganzheitlichen Ansatz für die Beratung und Sensibilisierung von Institutionen zu Antidiskriminierungsthemen verfolgte. Karoline-Zaida Horstmann war für die Entwicklung, Planung, Umsetzung und Begleitung künstlerisch-didaktischer theaterpädagogischer Ansätze, Maßnahmen und Projekte zuständig. In dieser Zeit gründete sie die Musik- und Performance-Gruppe „Sauti é Haala“ mit. 2021 wechselte sie in eine Teilzeitanstellung mit 75 Prozent am Theater. Ihre selbstständige Arbeit im Zusammenhang mit dem DPI setzte sie fort, wenn auch in geringerem Maße. Gleichzeitig erfolgte die offizielle Gründung des DPIs als UG. Im Januar 2023 wechselte Karoline-Zaida Horstmann in die kontinuierliche freie Mitarbeit am Theater und ist seitdem als (Solo-)Selbstständige im Kontext des DPIs und in der freien Mitarbeit am Theater tätig.

Paul Hübner studierte Trompete bei Malte Burba und Mike Svoboda. Als Interpret, Komponist, Performer und Improvisationsmusiker widmet er sich in besonderem Maße der heutigen Musik, mit Konzerten im In- und Ausland, solistisch und in zahlreichen Kammermusik- und Ensembleformationen. Zu seiner Arbeit gehört die intensive Zusammenarbeit mit Komponist*innen und Bühnenkünstler*innen, in der sie neue Werke für ein umfangreiches (Blechblas-)Instrumentarium einstudieren, und die Erforschung neuer Klänge – akustischer, inhaltlicher und sozialer Art – in eigenen Arbeiten. Zudem arbeitet er regelmäßig als Künstlerdozent in interdisziplinären Projekten kultureller Bildung. Paul Hübner ist Preisträger nationaler und internationaler Wettbewerbe und war Stipendiat in der Internationalen Ensemble Modern Akademie sowie an der Cité des Arts in Paris.

Kaja Jakstat betreibt seit 2012 zusammen mit Maike Tödter und Aishe Spalthoff das Büro „Zwei Eulen“, in dem sie sich als Dramaturgin und Produktionsleiterin um die konzeptionelle wie pragmatische Unterstützung von Künstler*innen und freien Gruppen sowie um die organisatorische Rahmengestaltung für freie Projekte kümmert. Als Workshopleiterin, Moderatorin und Mediatorin begleitet sie unterschiedlichste Transformations- und Teamprozesse in den freien darstellenden Künsten. Kaja Jakstat studierte Szenische Künste an der Universität Hildesheim mit dem Schwerpunkt „zeitgenössisches Theater“, wo sie u. a. die Theaterplattform „State of the Art“ gründete. Sie war Stipendiatin des Internationalen Forums beim Theatertreffen 2011 sowie des Impulse Festivals 2011. Als Dramaturgin arbeitete sie u. a. für Meyer & Kowski, Die Azubis, das Label PARADEISERproductions, She She Pop (dramaturgische Mitarbeit bei Testament und Schubladen) und die Gruppe Interrobang (u. a. Callcenter Übermorgen, To Like Or Not To Like, Der Prozess 2.0). Zuhause in Hamburg arbeitete sie als Produktionsleitung erfolgreich in der organisatorischen und konzeptionellen Begleitung u. a. bei Projekten von Helge Schmidt (seit 2018), Marc von Henning (seit 2015), Julia Hart (seit 2019), Anne Schneider (seit 2015).

Léna Szirmay-Kalos ist eine in Berlin lebende unabhängige Kuratorin, Dramaturgin und Kritikerin aus Ungarn. Sie studierte Kulturwissenschaft und Betriebswirtschaftslehre an der Humboldt-Universität Berlin, „Kuratieren in den szenischen Künsten“ an der Paris Lodron Universität in Salzburg und „Kuratorische Praxis“ an der Universität Bergen, Norwegen. Sie ist künstlerische Leiterin der interdisziplinären Reihe „Montag Modus“ und Mitbegründerin der kuratorischen Plattform MMpraxis. Zwischen 2015 und 2018 arbeitete sie als Kuratorin und Dramaturgin am ungarischen Kulturzentrum Collegium Hungaricum Berlin (CHB), wo sie für das Performance-Programm verantwortlich war. Seit 2019 arbeitet sie als unabhängige Kuratorin und realisiert Projekte an der Schnittstelle von bildender und darstellender Kunst. → www.mmpraxis.com

Elisabeth Roos (M.A.) studierte Kulturwissenschaften an der Universität Maastricht und Leuphana Universität in Lüneburg. Ihr Forschungsschwerpunkt war die kulturelle Stadtentwicklung. Seit Juni 2021 arbeitet sie beim Bundesverband Freie Darstellende Künste in den Projekten „Systemcheck“ und „Background“. Zuvor hat sie bei der Robert Bosch Stiftung in Stuttgart und beim european centre for creative economy in Dortmund gearbeitet, wo sie verschiedene Förderprogramme für das Land Nordrhein-Westfalen durchgeführt hat.

Gregor Sturm studierte Architektur an der TU Berlin, dem Politecnico di Milano und der TU München. Sein Masterstudium Bühnen- und Kostümbild schloss er an der TU Berlin ab und absolvierte eine Weiterbildung in Theater- und Musikmanagement an der LMU München. Seit 2004 ist er als freier Bühnen- und Kostümbildner in ganz Europa tätig, seit 2001 als Architekt und seit fast 30 Jahren als Weinhändler und

Berater. Ehrenamtlich engagiert sich Gregor Sturm seit 2015 als Vorstand des Szenografie-Bunds, er ist Mitinitiator der Aktion „40.000 Theaterschaffende treffen Ihre Abgeordneten“ die mit dem Theaterpreis „Der Faust“ ausgezeichnet wurde. Er war Ausstattungsleiter des Berliner Theatertreffens und des Berliner Stückemarkts. Zwischendurch unterrichtet er an mehreren Hochschulen. Gregor Sturm lebt in Deutschland, Italien und Irland. → www.gregorsturm.de

Daniel Wachsmuth absolvierte nach einem ersten Studium der Betriebswirtschaftslehre und einer Tätigkeit im Hochschulmarketing ein Zweitstudium der Medien- und Kommunikationswissenschaften. Bereits während dem Studiums erhielt er zahlreiche Anfragen für Filmjobs, die 2017 in die Selbstständigkeit mündeten. Seitdem realisierte er zahlreiche Projekte als Kameramann, Cutter und Regisseur. Als Medienkünstler ist er in künstlerischen Kinder- und Jugendprojekten tätig. Angesichts der Herausforderungen der Pandemie engagierte er sich stärker für die Digitalisierung des Netztheaters.

Hanna Zimmermann studierte Bühnenbild bei Achim Freyer an der UdK Berlin. Seit 1993 arbeitet sie als freie Bühnen- und Kostümbildnerin in allen Theatersparten, an festen Häusern wie in freien Produktionen. Sie entwarf die Ausstattung für Schauspielproduktionen u. a. am Nationaltheater Mannheim, dem Theater Bremen und den Städtischen Bühnen Freiburg, außerdem die Kostüme für Inszenierungen der Regisseurin Ricarda Beilharz am Deutschen Theater Göttingen, dem Hessischen Staatstheater Wiesbaden sowie der Bremer Shakespeare Company. Eine lange Zusammenarbeit als Bühnenbildnerin verbindet sie mit dem Choreografen Hans Henning Paar, die am Theater Nordhausen begann und an den Staatstheatern Kassel, Braunschweig und Staatstheater am Gärtnerplatz München und dem Theater Münster weiterging. Mit Regisseurin Nina Kühner realisierte sie als Bühnen- wie als Kostümbildnerin Produktionen u. a. am Landestheater Salzburg (Publikumspreis für „Der Liebestrank“ 2010), den Theatern Trier und Bielefeld und dem Staatstheater Mainz. Als Bühnenbildnerin für Musiktheater arbeitete sie mit Sandra Leupold am Theater Lübeck. Neben ihrer Theaterarbeit konzipiert sie seit 2020 Bilddramaturgie und Projektionen für freie performative Produktionen im öffentlichen Raum und ist in der kulturellen Bildung tätig. Seit 2018 ist sie Vorstandsmitglied im Szenografie-Bund.

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

Stephan Alschewski, Mathilde Grebot, Epona Hamdan,
Thea Hoffmann-Axthelm, Karoline-Zaida Horstmann, Paul Hübner,
Kaja Jakstat, Léna Szirmay-Kalos, Elisabeth Roos, Gregor Sturm,
Daniel Wachsmuth, Hanna Zimmermann

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