

## Von der Kunst, KünstlerIn zu sein. Eine Untersuchung des sozialen Feldes der Bildenden Kunst in Wien

Dibiasi, Anna; Simic, Zana; Weiß, Michaela

DOI:  
[10.57938/c1e91079-f742-4fb6-a29e-fc8fa8f9ca71](https://doi.org/10.57938/c1e91079-f742-4fb6-a29e-fc8fa8f9ca71)

Published: 01/01/2013

Document Version:  
Publisher's PDF, also known as Version of record

Document License:  
Unspecified

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*  
Dibiasi, A., Simic, Z., & Weiß, M. (2013). *Von der Kunst, KünstlerIn zu sein. Eine Untersuchung des sozialen Feldes der Bildenden Kunst in Wien*. WU Vienna University of Economics and Business. Schriftenreihe / Forschungsbereich Wirtschaft und Kultur No. 13 <https://doi.org/10.57938/c1e91079-f742-4fb6-a29e-fc8fa8f9ca71>

*Wirtschaft und Kultur*  
Schriftenreihe des Forschungsbereiches

---

No. 13

2013

---

Von der Kunst, KünstlerIn zu sein  
Eine Untersuchung des sozialen Feldes der Bildenden Kunst in Wien

Anna Dibiasi

Zana Simic

Michaela Weiß

Forschungsbericht  
aus der LV „Interdisziplinäres sozioökonomisches Forschungspraktikum „Creative  
Industries“  
im Rahmen des Masterstudiums der Sozioökonomie  
an der Wirtschaftsuniversität Wien  
unter der Leitung von  
a.o.Univ.Prof.Dr. Elfie Miklautz und a.o.Univ.Prof.Dr. Andrea Grisold  
Studienjahr 2012/13

### **Kurzangaben zu den AutorInnen:**

*Anna Dibiasi* (1986): Zwischen 2007 und 2011 Bachelorstudium der Soziologie und der Politikwissenschaft an der Universität Wien. Seit 2011 Masterstudium der Sozioökonomie an der Wirtschaftsuniversität Wien bis voraussichtlich Frühjahr 2014. Seit November 2012 studentische Mitarbeiterin am Institut für Höhere Studien (IHS) des Departments für Soziologie in Wien. Darüber hinaus derzeit Tutorin der Lehrveranstaltung „Praxis empirischen Arbeitens: Anwendung komplexer Verfahren“ des Instituts für Statistik und Mathematik an der Wirtschaftsuniversität Wien. Allgemeine Forschungsschwerpunkte: Soziale Ungleichheit, Gender Studies, Sozialraumanalysen.

*Žana Simić* (1986): Zwischen 2007 und 2011 Bachelorstudium der Soziologie an der Universität Wien. Seit 2011 Masterstudium der Sozioökonomie an der Wirtschaftsuniversität Wien bis voraussichtlich Februar 2014. FWF-Stipendiatin (2012) am Institut für Höhere Studien (IHS) in Wien. Seit Juli 2013 studentische Mitarbeiterin am NPO-Kompetenzzentrum der Wirtschaftsuniversität Wien im Rahmen einer Studie zum Thema ‚Partizipation und Zivilgesellschaft‘. Forschungsschwerpunkt der Masterarbeit: Non Profit Organisationen. Allgemeine Forschungsschwerpunkte: Non Profit Organisationen, Migration und soziale Ungleichheit.

*Michaela Weiß* (1988): Von 2007 bis 2010 Bachelorstudium der Internationalen Betriebswirtschaft an der Wirtschaftsuniversität Wien. Seit 2011 Masterstudium der Sozioökonomie bis voraussichtlich November 2013 und Aufnahme des Bachelorstudiums Soziologie an der Universität Wien. Seit 2011 im Travel Management der A1 Telekom Austria AG mit dem Schwerpunkt der statistischen Datenaufbereitung im Zusammenhang mit dem Reiseaufkommen tätig. Darüber hinaus Planung und Umsetzung von Maßnahmen zur Steigerung der ökologischen Nachhaltigkeit im Dienstreisesegment des Unternehmens.

## **Abstract**

Despite the vast research on the precarious living and working situation of fine artists, little is known about the conditions underlying the entrance and positioning in the social field of fine arts. The impression emerging from the existing literature is that research in this context has mostly been quantitative in nature, which might explain this gap. This qualitative empirical study focusing on the perspective of fine artists working in the fields of painting and sculpture, steps up to fill this academic void. The study is primarily based on the French sociologist Pierre Bourdieu's concept of "social field", taking into account the social trajectory of the artists in the field competing for the different forms of power (or species of capital) as well as their dispositions through Bourdieu's notion of habitus (Bourdieu 1993). Regarding the methodology of this study, qualitative interviews with seven fine artists as well as three interviews with field experts have been conducted. An in-depth system analysis of these interviews complemented by an analysis of major themes adds nuance to our understanding of the conditions underlying an entrance in the field of fine arts and of how one might become established in this particular field. The importance of the two main academic institutions in Vienna is a significant finding in the context of field entrance. Furthermore, light has been shed on the field-specific understanding of the role and purpose of the fine art market and its institutions. The third major finding revolves around the perceived importance of funding of the arts in the form of public and private monetary benefits and non-monetary grants. Furthermore, with a view to the habitus concept, special attention has been paid to socially constituted competencies and dispositions in the artistic field throughout the whole analyzing process (Bourdieu 1993). Apart from providing insight into the process of entering and positioning in the field of fine arts, this empirical study has also contributed to future research in this area and might be taken into account by governmental agencies in terms of the provision of funding and grants to artists and cultural organizations.

# Inhalt

1	Einleitung .....	1
2	Theoretische Einbettung .....	2
2.1	Begriffsdefinition.....	2
2.2	Erläuterungen zum feldtheoretischen Zugang nach Pierre Bourdieu .....	3
2.3	Das Verhältnis von Kunst und Markt.....	5
2.4	Charakteristika und Beschaffenheit des Kunstmarktes .....	6
3	Kunstszene Wien .....	8
3.1	Entwicklung der Kunstszene seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts .....	8
3.2	Zur gegenwärtigen Kunstszene .....	9
3.2.1	Galerien .....	9
3.2.2	Off-Spaces .....	10
3.2.3	Messen.....	11
3.2.4	SammlerInnen .....	11
3.2.5	Öffentliche und private Förderungen .....	12
4	Methodischer Zugang.....	12
4.1	Erhebung.....	13
4.2	Auswertung.....	14
5	Ergebnisse .....	15
5.1	Ausbildungsstätten.....	15
5.2	Die Institutionen des Kunstmarktes .....	21
5.2.1	Intermediäre AkteurInnen im Kunstfeld.....	21
5.2.2	Museen und Kunstmessen .....	24
5.2.3	Das Verhältnis von Kunst und Markt .....	26
5.2.4	Off-Spaces .....	27
5.3	Förderungen und Subventionen .....	30
5.4	Dispositionen und habituelle Muster im Feld.....	35
6	Resümee und Ausblick .....	39
7	Literatur.....	44

# 1 Einleitung

Der Fokus des vorliegenden Forschungsprojekts richtet sich auf die Untersuchung des Feldes der Bildenden Kunst in Wien.

Die theoretische Einbettung erfolgt über zwei relevante Theoriegebäude. Zum einen ist dies die Feld- sowie Kapitaltheorie des Soziologen Pierre Bourdieu, welche das theoretische Fundament der vorliegenden Analyse sowie Ergebnisdarstellung bildet. Das Kunstfeld funktioniert nach feldinternen Gesetzmäßigkeiten, ist jedoch nach außen hin durchlässig und in ständiger Berührung mit anderen Feldern. Insbesondere die Ökonomie nimmt „[...] in hohem Masse Einfluss auf die Entwicklungen der Kunst, indem sie die institutionellen Rahmenbedingungen sowie die individuellen Existenzbedingungen der Mitspieler [...]“ prägt (Wieczorek et al. 2012, 28f.).

Unter der Annahme zunehmend verschwimmender Grenzen zwischen Kunst und Markt, geben zum anderen theoretische Überlegungen zum Kunstmarkt, u.a. von Isabelle Graw, Einblick in die Besonderheiten des Kunstfeldes. Die zunehmende Bedeutsamkeit von Markterfolg im künstlerischen Feld einerseits, das Vorhandensein von Instanzen, welche symbolische Bedeutung produzieren andererseits, kann laut Graw „[...] als Folge eines schleichenden Strukturwandels, der sich in zyklischen Bewegungen, verstärkt jedoch in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts, im Kunstbetrieb vollzogen hat“ gedeutet werden (ebd., 58). Folge des neoliberalen Regimes sei die Regulierung sämtlicher sozialer Beziehungen und Lebensbezüge von Menschen (Bröckling 2007, 76 zit. nach Graw 2008, 164). Nach Graw schließt jedoch ein „[...] hohes Maß an Fremdbestimmtheit [...] ein gewisses Maß an Eigengesetzlichkeit nicht aus“ (ebd., 163). Zwänge des Kunstmarktes reichen in die Kunst hinein, ohne jedoch sämtliche Konzeptionen des künstlerischen Arbeitens zu determinieren (ebd.).

Vor diesem theoretischen Hintergrund richtet sich das Erkenntnisinteresse des vorliegenden Forschungsprojektes auf die Gestaltung des Einstiegs bzw. der Etablierung Kunstschaffender im Feld der Bildenden Kunst in Wien.

Die zentrale Forschungsfrage lässt sich wie folgt formulieren:

- Wie gestaltet sich der Feldeinstieg sowie die Positionierung von bildenden KünstlerInnen in Wien?

Weitere Subfragen sind von Bedeutung:

- Welche Faktoren erachten die KünstlerInnen als maßgeblich für den Feldeinstieg?
- Wie beschreiben die KünstlerInnen ihre Positionierung im Feld?
- Welche Gegebenheiten erachten die KünstlerInnen für ihre eigene Etablierung im Feld als relevant?

Die Kernaufgaben der Studie liegen insbesondere in der Analyse von zwei Aspekten:

- Generierung von Wissen über das Feld der Bildenden Kunst in Wien.
- Generierung von Wissen, wie der Feldeinstieg sowie die Etablierung im Feld erfolgten, sowie die Bedeutung der verschiedenen Kapitalsorten und des Habitus im Kontext dieses Prozesses.

Ein besseres Verständnis des Kunstfeldes in Wien wurde im Vorfeld der Erhebung über Recherchen im Internet, Galerie- und Ausstellungsbesuche, die Teilnahme an einem eintägigen Workshop zu „Kunst und Kultur in Wien“ sowie die Analyse von Fachzeitschriften erlangt.

Zur Beantwortung der Forschungsfrage wurde ein qualitatives Forschungsdesign eingesetzt. Auf Basis von leitfadengestützten narrativen Interviews wurden zwischen Ende März und Anfang Mai sieben Interviews mit bildenden KünstlerInnen, zwei Frauen und fünf Männern, sowie drei Experten-Interviews mit ausschließlich männlichen Gesprächspartnern durchgeführt.

Die Auswertung der Interviews erfolgte mittels Systemanalyse, welche neben der Analyse latenter Sinngehalte des Gesagten auch kontextuale Wirkungszusammenhänge (z.B. Strukturen des Feldes) miteinschließt, sowie im Anschluss daran mittels Themenanalyse.

Im Folgenden wird zunächst die theoretische Einbettung des Forschungsprojektes näher erläutert (2). Kapitel 3 skizziert wesentliche Merkmale der Wiener Kunstszene, welche aus der Recherche von Literatur sowie Fachzeitschriften und aus den Interviews gewonnen werden konnten. Kapitel 4 widmet sich der methodischen Vorgehensweise des Projektes. Im Anschluss daran werden die einzelnen Ergebnisse expliziert (5). In Kapitel 6 erfolgt eine Zusammenfassung der Ergebnisse um sie im Hinblick auf die vorab formulierten Forschungsfragen zu reflektieren und ihre Grenzen aufzuzeigen.

## **2 Theoretische Einbettung**

### **2.1 Begriffsdefinition**

Im Hinblick auf die Terminologie der vorliegenden Forschungsarbeit sei zunächst festgehalten, dass mit dem Begriff „Kunst“ ausschließlich die Bildende Kunst gemeint ist. Dieses Heranziehen eines Kollektivsingulars im Sinne einer theoretischen Abstrahierung soll die Klärung spezifischer Zusammenhänge erleichtern und dem besseren Verständnis dienlich sein. Analog verhält es sich mit den Begriffen „KünstlerIn“ sowie „Kunstschaffende/r“, die ebenso ausschließlich auf den Bereich der Bildenden Kunst Bezug nehmen.

Die Beschäftigung mit einem bestimmten Bereich des Kunstfeldes setzt zunächst eine Abgrenzung voraus. Das vorliegende Forschungsprojekt basiert auf einem Strukturierungsprinzip nach künstlerischen Sparten<sup>1</sup>. Im Feld der Kunstproduktion lässt sich

---

<sup>1</sup> Bei Schelepa et al. (2008) findet sich eine Erläuterung des Prinzips, das sich an der Art der künstlerischen Tätigkeit orientiert. Die Klassifikation zählt historisch bedingt folgende Kunstproduktionsfelder zu den freien Künsten: Bildkunst (Malerei und Bildhauerei), Darstellende Kunst (Tanz, Schauspiel), Musik, Literatur, Film und Video sowie Neue Medien. Das Spartenprinzip



eine derartige Abgrenzung nicht immer eindeutig treffen, da spartenübergreifende Tätigkeiten durchaus üblich sind. Daher erscheint es sinnvoll, sich auf die Eigenverortung der Kunstschaffenden zu beziehen – ausschlaggebend ist also, in welcher Sparte sie selbst ihren Schwerpunkt ansiedeln würden (Schelepa et al. 2008, 39).

## **2.2 Erläuterungen zum feldtheoretischen Zugang nach Pierre Bourdieu**

Der in dieser Arbeit verwendete Begriff des sozialen Feldes basiert auf der Theorie des Soziologen Pierre Bourdieu. Für das Forschungsprojekt zentral sind dabei theoretische Ausführungen zu den Feldern der Kulturproduktion.

Im Bourdieu'schen Verständnis setzt sich der soziale Raum aus verschiedenen Feldern zusammen, u.a. aus der Kunst, der Religion, der Wirtschaft oder der Politik. Jedes einzelne Feld umfasst spezifische „Interessen und Interessensobjekte“ (Bourdieu 1993a, 107), welche aufgrund ihrer besonderen Beschaffenheit nicht ohne weiteres auf andere Felder übertragbar sind. Ein weiteres konstitutives Element der feldinternen Funktionsfähigkeit stellen neben Interessen und Interessensobjekten die AkteurInnen dar, die jeweils über feldspezifische Ressourcen und Spielregeln verfügen sowie „[...] zum Mitspielen bereit sind [...]“ (ebd. 108).

Im Hinblick auf soziale Felder unterscheidet Bourdieu zwischen „universalen Mechanismen“ auf der einen und spezifischen Merkmalen auf der anderen Seite (Bourdieu 1993a, 107). Während erstere „*allgemeine Gesetze von Feldern* [Hervorhebung im Original]“ darstellen, konstituieren spezifische Merkmale eine Besonderheit eines bestimmten Feldes (ebd.).

Felder verfügen über eine jeweils für sie spezifische Kapitalstruktur. Bourdieu spricht von vier grundlegenden Gestalten des Kapitals, die teilweise ineinander transformiert werden können. Er unterscheidet ökonomisches, kulturelles, soziales und symbolisches Kapital voneinander. Unter ökonomischem Kapital versteht Bourdieu Vermögen sowie den Besitz von Waren, welche in Geld konvertierbar sowie in Form eines Eigentumsrechts institutionalisierbar sind. Kulturelles Kapital hingegen kann bei Bourdieu in drei verschiedenen Formen auftreten: dem inkorporierten, dem institutionalisierten und dem objektivierten kulturellen Kapital (ebd., 185). In seiner inkorporierten Gestalt umfasst das kulturelle Kapital Bildung, welche einerseits durch persönliches Lernen, andererseits durch Sozialisation und Erziehung in der Familie erworben wird. Es wird selbst zu einem Bestandteil der Person und kann nicht von ihr getrennt betrachtet werden (Zillien 2009, 34). Unter dem institutionalisierten kulturellen Kapital versteht Bourdieu Bildungstitel, welche unabhängig von der Person bestehen. Das objektivierte kulturelle Kapital ist „[...] in Form von Gegenständen bzw. Kulturgütern (Bilder, Bücher, Musikinstrumente) [...]“ übertragbar (Rössel 2009, 495). Die dritte grundlegende Kapitalsorte stellt das soziale Kapital dar, „[...] das Kapital an sozialen Verpflichtungen und ‚Beziehungen‘ [...]“ und basiert auf der Zugehörigkeit zu einer Gruppe (Bourdieu 1993a, 185). Die Akkumulation von ökonomischem, kulturellem oder sozialem Kapital geht oftmals mit einem bestimmten Ansehensgewinn einher. In diesem Kontext spricht Bourdieu von symbolischem Kapital. Der

---

hat die künstlerischen Diskursformen nachhaltig geprägt - nicht zuletzt aufgrund der „systemimmanenten Schwerfälligkeit traditionsreicher Institutionen“ (Schelepa et al. 2008, 4) wie etwa des administrativen Förderwesens, der Hochschulen sowie diverser im Kunstbetrieb verankerter Institutionen (z.B. Theater, Museen).

Besitz eines Adelstitels etwa stellt eine institutionalisierte Form dieser Kapitalsorte dar (Jurt 2012, 24). Bourdieu erachtet das symbolische Kapital dabei nicht als eine besondere Gestalt von Kapital, spricht ihm aber Legitimationsmacht im Hinblick auf die anderen drei Kapitalsorten, mit denen es oftmals gekoppelt auftritt, zu. Als legitim erachtet wird also etwa der Umstand, dass jemand eine bestimmte soziale Position einnimmt oder über ein bestimmtes Kapital verfügt. Diese konzeptionelle Ambivalenz Bourdieus, die sich aus der Einführung des Kapitalbegriffs sowohl auf realer als auch auf symbolischer Ebene ergibt, steht oftmals im Fokus der Kritik an seiner Theorie. Symbolwert entspringt neben der politischen, religiösen, philosophischen und wissenschaftlichen Sphäre vor allem dem Bereich des Künstlerischen. Ansehen, Prestige und Ehrbarkeit lassen sich nicht ohne weiteres unter ökonomisches, kulturelles oder soziales Kapital subsumieren, weshalb der symbolische Kapitalbegriff für die vorliegende Forschungsarbeit von großer Relevanz ist (Bourdieu 1993b, 240; Bourdieu 2001, 311; Boike 2006, 192ff.; Schallberger 2013).

Die Verteilung des spezifischen Kapitals bzw. der im Feld vorherrschenden Machtverhältnisse bestimmt die soziale Struktur eines Feldes. Die in einem Feld befindlichen Akteure versuchen - der Logik des Feldes entsprechend - dieses für das jeweilige Feld relevante spezifische Kapital zu akkumulieren (Bourdieu 1993a, 108ff.; Vester 2010, 145). Die Dynamik des Feldes kann nach Bourdieu als ein Spiel angesehen werden, in welchem die Teilnehmenden um Positionen, Kapital oder Macht kämpfen. Ein weiterer Kampf findet zwischen Herrschenden und Neueintretenden des Feldes statt, wobei die Herrschenden darauf bedacht sind, ihre Monopolstellung innerhalb des Feldes zu erhalten, während Neueintretende Strategien entwickeln um sich Zwangsmechanismen des Feldes zu widersetzen und eine Umwälzung des Monopols in die Wege zu leiten (Bourdieu 1993a, 159).

Zentral im Hinblick auf soziale Felder ist auch die „illusio“ bzw. die „Produktion des Glaubens“ (Bourdieu 1999a, 270). Eine Zugehörigkeit zum Feld der Kunst etwa ist nur unter der Prämisse möglich, dass auch die damit verbundenen Postulate akzeptiert werden. Diese werden nicht mehr Gegenstand von Diskussionen, sondern werden als gegebene Vorannahmen verinnerlicht (ebd., 270f.).

Der Begriff des Habitus ist im Kontext sozialer Felder ebenso ein zentraler Terminus und soll deshalb im Folgenden erläutert werden. Bourdieu bezeichnet damit ein „System von – implizit oder explizit durch Lernen erworbenen – Dispositionen“ (Bourdieu 1993a, 113). Verfügt eine Person beispielsweise über die inkorporierte Form des kulturellen Kapitals, also etwa über künstlerische Bildung, so basiert dies auf einem Prozess der Verinnerlichung und stellt einen Bestandteil des Habitus dar (Bourdieu 1983, 186f.). Der Habitus fungiert als eine Art „Vermittlungsglied zwischen der Position oder Stellung innerhalb des sozialen Raumes und spezifischen Praktiken, Vorlieben usw.“ (Bourdieu 1992, 31). Er wird als ein „subjektives, aber nicht individuelles System verinnerlichter Strukturen“ betrachtet, als eine Gemeinsamkeit aller in derselben Gruppe oder Klasse zugehörigen Personen (Bourdieu 1979, 187f.; Reay 2004). Im Kunstwerk treffen kollektive und gesellschaftliche Sichtweisen auf schöpferische Individualität (Bourdieu 1992, 138f.). Bourdieu zufolge ist es der Habitus, der „den Künstler mit der Kollektivität und seinem Zeitalter verbindet“ ohne dass dieser sich dessen bewusst wird (Bourdieu 1974, 132). Individuen handeln gemäß ihres Habitus mit

einer gewissen Selbstverständlichkeit und ohne dies zu reflektieren. Der Habitus fungiert dadurch auch als Instanz, „die Erfahrung und Zurechenbarkeit von Sinn und Identität“ ermöglicht (Vester 2010, 140). So können Bourdieu zufolge etwa „[...] ‘reine‘ Kunstwerke nur solchen Konsumenten zugänglich [sein], die über die entsprechende und für ihr Bewerten notwendige Disposition und Kompetenz verfügen“ (Bourdieu 1999a, 237).

### **2.3 Das Verhältnis von Kunst und Markt**

Im Hinblick auf den Kunsthandel spricht Bourdieu von einem „Handel mit Dingen, mit denen nicht zu handeln ist“ (ebd., 239). Dem Kunstfeld schreibt er relative Autonomie und damit eine gewisse Unabhängigkeit im Hinblick auf externe (ökonomische) Zwänge zu. Analog dazu werden auch Symbolwert und Marktwert eines Kunstwerkes relativ unabhängig voneinander gesehen. Während ökonomischen Gesetzen oftmals eine dominante Stellung eingeräumt wird, stellt das künstlerische Feld einen Gegenpol zum ökonomischen Profitstreben dar. Macht beruht hier weniger auf dem Verfügen über monetäre oder materielle Ressourcen, sondern ist vielmehr auf kulturellem und symbolischem Terrain anzusiedeln. Wenn Bourdieu das Kunstfeld mit einer „verkehrten ökonomischen Welt“ (Bourdieu 1999b, 134) gleichsetzt, so spricht er damit die negative Konnotation kommerziellen Erfolges im Kunstsystem an. Während dieser in der kapitalistischen Welt Anerkennung findet, steht die Reputation von KünstlerInnen, wenn das Streben nach Profiten zu sehr in den Vordergrund gestellt wird, auf dem Spiel (ebd., 134ff.).

In diesem Kontext spricht Bourdieu zudem von der Zwiespältigkeit der Kunstwelt. Die Notwendigkeiten des Marktes werden einerseits verleugnet, andererseits werden ihnen bis zu einem gewissen Grad auch Zugeständnisse gemacht (ebd., 240f.). Ähnlich argumentiert auch Abbing und diagnostiziert eine Asymmetrie und Doppelmoral im Wertesystem der Kunst, welche die augenscheinliche Profitorientierung zwar nicht negiert, jedoch keineswegs offen als solche deklariert (Abbing 2002, 47).

Graw (2008), deren Erweiterung des Bourdieu'schen Theorieansatzes an der von ihm postulierten relativen Autonomie ansetzt, distanziert sich von dieser vermeintlichen Unabhängigkeit des Kunstfeldes angesichts seiner heutigen Beschaffenheit. Sie konzipiert die Kunstwelt stattdessen als „relativ heteronom“ (Graw 2008, 149) und spricht von einer strukturellen Pluralität des Feldes. Dieses bringt eigene Gesetze hervor und kann sich dennoch dem Einwirken anderer Felder nicht gänzlich entziehen (ebd., 103, 148f.). In diesem Sinne ist künstlerische Produktion fremddeterminiert und eigenständig zugleich. In Graws Konzeption „relativer Heteronomie“ entscheidet nicht mehr primär die Eigengesetzlichkeit des künstlerischen Feldes über dessen Strukturierung. Es sind vielmehr die externen (vor allem ökonomischen) Zwänge, denen eine vorherrschende Stellung im Hinblick auf die Feldstrukturierung zugesprochen wird. „Relative Heteronomie“ impliziert jedoch, dass es sich nicht um eine absolute Vormachtstellung der äußeren Zwänge handelt, da ihre Wirksamkeit durch das jeweilige Verhalten der Individuen beschränkt wird (ebd., 10, 149f.).

Gregory Sholette spricht in diesem Kontext von einer „imaginary autonomy“. Er sieht das Kunstfeld als zu stark vom Markt vereinnahmt, als dass von einer genuin autonomen Kunst die Rede sein könnte (Sholette 2002).

Graw spricht im Hinblick auf das Verhältnis von Markt und Kunst bzw. auf den von Bourdieu postulierten Antagonismus zwischen „reiner Kunst“ und „kommerzieller Kunst“ (Bourdieu 1999a, 269) von einem inadäquaten Dualismus (Graw 2008, 79). Die Grenzen zwischen Kunst und Markt verschwimmen zunehmend und die Vorstellungen einer „Kunst an sich“ (ebd., 13) wären laut Graw nicht mehr haltbar (ebd., 85f.). Auch Adorno schreibt der Kunst einen „Doppelcharakter“ zu, welcher einerseits auf einer Form von autonomer Sphäre der Kunst basiert und andererseits auf ihrer Eigenschaft als „fait social“ – und als solcher mit einer Art Warencharakter versehen – fußt (Adorno 2003, 335).

Auch Stapelfeldt sieht die Kunst als zunehmend unter die kapitalistische Wettbewerbslogik subsumiert (Stapelfeldt 2007, 12). Noch bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein stand Markterfolg in der Kunstwelt gänzlich in Verruf. Dies entsprach dem Postulat Bourdieus, dass ein Künstler auf symbolischer Ebene nur Erfolge zu verzeichnen vermag, wenn er (wenigstens kurzfristig) auf ökonomischem Terrain Einbußen hinnimmt (Bourdieu 1999b, 136). Seither ist jedoch ein deutlicher Wandel feststellbar. Armstrong et al. (1989) unterstellen der Kunstwelt gar, Profitmaximierung als einzigen Wertmaßstab heranzuziehen: „We have moved into a situation where wealth is the only agreed upon arbiter of value“ (Armstrong et al. 1989, 10). Sie üben Kritik an dem Umstand, dass der Kapitalismus zeitgenössische Kunst durch Oktroyierung eines Warencharakters degradiert habe (ebd.). Silbermann merkt kritisch an, dass ökonomische Zwänge zugunsten einer Idealisierung der Kunst fälschlicherweise verleugnet oder übergangen würden (Silbermann 1986, 107). Als Erklärung für diese Idealisierung kann die These herangezogen werden, dass Ansprüche an Kunstschaffende überdurchschnittlich hoch sind und Kompromisse aufgrund ökonomischer Erfordernisse gar als bedrohlich für den Status der Kunst gelten (Abbing 2002, 81).

Graw hingegen sieht das Renommee Kunstschaffender keineswegs mehr durch Medien- und Markterfolg bedroht, sondern oftmals sogar positiv verstärkt (Graw 2008, 45). KünstlerInnen fokussieren sich nicht mehr bloß auf ihre eigentliche künstlerische Tätigkeit, sondern sind auch für „Bedeutungsproduktion, Selbstinszenierung und Vermarktung“ verantwortlich, nicht zuletzt um einen Bogen zwischen Markt und Kunst zu schlagen (ebd., 109f.). Auch Hollein (1999) kann dem „[...] engeren Zusammenrücken von Künstler und Kunstmarkt“ vor allem im Hinblick auf eine erweiterte soziale Unabhängigkeit, gestiegene Sicherheit in finanzieller Hinsicht und eine stärkeren Macht- und Verhandlungsposition der KünstlerInnen innerhalb des Systems durchaus Positives abgewinnen (Hollein 1999, 14).

## **2.4 Charakteristika und Beschaffenheit des Kunstmarktes**

Graw bezeichnet die Kunstwelt als von inneren Widersprüchen geprägte „wissensbasierte Ökonomie“ (Graw 2008, 233), in der sowohl die Anhäufung von Wissen als auch die Akkumulation von Geld eine Rolle spielen und oftmals in einem konfliktreichen Verhältnis zueinander stehen. Als prototypische Manifestationen einer Wissensgesellschaft sind Wissen

und Kritik für die Kunstwelt bedeutsam. Aus dieser Perspektive heraus konstituiert sich der Kunstmarkt aus vielen unterschiedlichen Märkten. Einerseits aus dem kommerziellen Kunstmarkt, welcher sich in einen Primärmarkt (KünstlerInnen, Galerien, SammlerInnen) und einen Sekundärmarkt (HändlerInnen und Auktionshäuser) spaltet; andererseits aber auch aus dem Wissensmarkt (u.a. Konferenzen, Kunstakademien), dem Markt der Institutionen (u.a. Museen, Kunstvereine), sowie dem Markt der Großausstellungen (u.a. Manifeste, Biennalen). Graw konstatiert, dass trotz der zunächst scheinbaren Unabhängigkeit dieser Märkte voneinander, ihre Schnittmengen zunehmend größer werden (Graw 2008, 9, 12, 69f.). Laut Becker bilden sie gemeinsam ein „[...] cooperative web of activity making that [art, Anm. d. Verf.] world possible and characterizing its existence“ (Becker 1982, 67).

Auf der Angebotsseite nehmen vor allem GaleristInnen, aber auch KunsthändlerInnen, Museen und Privatpersonen eine zentrale Rolle als intermediäre Instanzen ein. Ihre Bedeutung ergibt sich unter anderem daraus, dass mit Kunstwerken gehandelt wird. Das Pendant zu den GaleristInnen konstituieren nachfrageseitig die SammlerInnen (vor allem GroßsammlerInnen), die über große Marktmacht verfügen (Landwehr 1998, 26).

Die Unterscheidung zwischen Primär- und Sekundärmarkt basiert darauf, dass ein Kunstwerk nicht etwa ein Verbrauchsgut darstellt, sondern in der Regel immer wieder weiterverkauft werden kann. Bildende KünstlerInnen veräußern ihre Werke auf dem Primärmarkt entweder selbst oder bedienen sich intermediärer Instanzen. Auf dem Sekundärmarkt, der ein deutlich größeres Transaktionsvolumen aufweist, treten hingegen ErstbesitzerInnen bzw. mögliche nachfolgende BesitzerInnen als anbietende AkteurInnen auf (Klein 1993, 5; Landwehr 1998, 34f.).

Knorr Cetina bezeichnet überdies den Kunstmarkt analog zum Finanzmarkt als „networking market“, wobei „Networking“ im künstlerischen Feld einen imperativen Charakter zugeschrieben bekommt (Knorr Cetina 2006, 551). Graw kritisiert den Umstand, dass viele KünstlerInnen Kooperation als Selbstzweck betrachten. Andererseits räumt sie ein, dass der Wert eines Kunstwerkes einem permanenten Prozess des Aushandelns unterliege – ein Umstand, der das hohe Kooperationsaufkommen zu rechtfertigen vermag (ebd., 110f., 126ff.)

In Bourdieus Konzeption des Kunstfeldes wird „der Künstler, der das Werk schafft, selbst innerhalb des Feldes erschaffen“ und zwar durch diejenigen AkteurInnen, die zu seiner Entdeckung beitragen (Bourdieu 1999a, 271). Im Bereich der Bildenden Kunst sind dies etwa GaleristInnen, SammlerInnen, KritikerInnen sowie JournalistInnen relevanter Fachzeitschriften. Durch Ausstellungstätigkeit, Inszenierungen und Veröffentlichung verhelfen sie KünstlerInnen zu einem gewissen Renommee und tragen Sorge dafür, dass ihren Werken Bedeutung beigemessen wird. Inwiefern dieses Unterfangen von Erfolg gekrönt ist, hängt nicht zuletzt von der Bekanntheit dieser AkteurInnen selbst ab. Angesichts dieser Definitionsmacht zeigt sich ein nicht unwesentlicher Einfluss dieser Akteursgruppen auf den Feldzugang bildender KünstlerInnen (ebd., 271).

Zudem ist das Feld der Bildenden Kunst im Vergleich zu anderen Sektoren kaum von branchenbezogenen Regulierungen oder formellen Mindeststandards, u.a. im Hinblick auf Ausbildung oder Qualifikation, beschränkt. Nichtsdestotrotz existieren zahlreiche informelle Barrieren, die den Feldzugang für Neueintretende erschweren. Im Zentrum stehen auch hierbei „Gatekeeper“, wie beispielsweise GaleristInnen, denen über Legitimation durch den künstlerischen Diskurs Macht eingeräumt wird, informelle Barrieren zu generieren. In manchen Fällen lassen sich diese in formelle Hindernisse transformieren. Staatliche Förderungen etwa orientieren sich oftmals an den Werturteilen solcher Schlüsselpersonen (Abbing 2002, 262ff.).

### **3 Kunstszenen Wien**

#### **3.1 Entwicklung der Kunstszenen seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts**

Im Wien der 1970er Jahre waren die sogenannten „Informationsgalerien“ (Mejstrik 2006, 131) für die Bildende Kunst von großer Bedeutung. In dieser Zeit gab es primär öffentliche Sammlungen nationaler und internationaler Gegenwartskunst, während private Galerien eine Rarität darstellten. Informationsgalerien verfolgten daher eine Art „Bildungsauftrag“ des Staates und wurden dementsprechend finanziell durch diesen unterstützt. Ihr Ziel bestand darin, das Gemeinwohl zu fördern und nicht private Gewinne zu lukrieren (ebd.).

In den 1980ern wurde in Wien das Museum Moderner Kunst (*mumok*) ausgebaut und der Kunstmarkt erlebte einen starken Aufschwung. Das ökonomische Potenzial zeitgenössischer Kunst gelangte angesichts steigender Vermarktungsmöglichkeiten ins Bewusstsein sämtlicher Akteure des Kunstfeldes. Zahlreiche Galerien wurden durch die Aussicht auf das lukrative Geschäft mit der zeitgenössischen Kunst eröffnet. Im Jahr 1989 kam es jedoch zu einem Einbruch des Marktes und zahlreiche etablierte Wiener Galerien – wie etwa die Galerien *Metropol* und *Pakesch* – fielen diesem Abschwung zum Opfer. Erneut lag es an staatlichen Einrichtungen, die fehlenden privaten Kunstpräsentationen zu kompensieren, weshalb etwa 1992 die *Kunsthalle Wien* eröffnet wurde (ebd., 131f.).

Boom und Abschwung auf dem internationalen Kunstmarkt in den 1980ern führten letztlich dazu, dass sich in Wien im Hinblick auf Galerieführung ein ökonomisch orientiertes Modell durchsetzte. Zuvor war der zeitgenössischen Bildenden Kunst in Österreich stets die „Konzentration auf inländische, eigentlich Wiener Verhältnisse“ sowie das „Primat öffentlicher Förderungen“ und „Information als Programm“ vorgeworfen worden (Mejstrik 2006, 167). Doch trotz dieser nun verstärkt ökonomischen Ausrichtung war die Wirkkraft dieser „österreichischen Besonderheiten“ (ebd., 167) im Hinblick auf die Arbeit in den Galerien auch in den 1990ern noch deutlich spürbar (Kladler 1999, 47ff. zit. nach Mejstrik 2006, 167).

## 3.2 Zur gegenwärtigen Kunstszene

Eine Kunstszene ist vielschichtig und mehrdimensional. Neben den KünstlerInnen selbst besteht sie aus zahlreichen anderen AkteurInnen wie SammlerInnen, GaleristInnen, KuratorInnen aber auch Institutionen wie Off-Spaces, Museen oder Kunstmessen. Daneben spielen ebenso Akademien, Mäzene, Auktionshäuser, Kunstvereine und Medien eine wichtige Rolle.

Laut Fachzeitschriften<sup>2</sup> und den Informationen der Experten aus den Interviews hat Wiens Bildende Kunstszene an Bedeutung gewonnen. Die junge zeitgenössische Kunst gilt als lebendiger denn je. Als Künstlerstandort hat sich Wien auch international einen Namen machen können und „[...] zeigt sich als wichtiger Kulturbrückenkopf für die CEE-Länder“ (Steininger 2012, 28).

*„[...] es ist ein sehr spannender Ort mit einer großen Szene, mit einer sehr hohen Qualität, die auch international kaum welche Vergleiche scheuen muss [...].“ (E 3)*

In der August-Ausgabe des Magazins *Art* wird die Wiener Kunstszene als „[...] politisiert, frech und international [...]“ (Spiegler 2010, 23) beschrieben. Als ein Vorteil des Wiener Standortes wird dabei die Überschaubarkeit der Szene betrachtet. „Es ist in Wien eben weniger hektisch und geschäftig als in London oder New York, man hat mehr Ruhe zum Arbeiten, und man fühlt sich nicht nur als einer unter Tausenden [...]“ (ebd., 32).

*„[...] hier in Wien dadurch, dass alles klein und überschaubar ist, ist es schon ähm ja das ist was Spezielles.“ (BK 1)*

Durch das kreative Klima und die zahlreichen Institutionen ist Wien besonders für junge KünstlerInnen ein attraktives Pflaster, doch gleichzeitig wächst die Zahl der AbsolventInnen der Kunstakademien und „[...] die Bedingungen für das Danach [werden] keineswegs einfach[er] [...]“ (Staracek 2010, 20).

### 3.2.1 Galerien

„Jeder Anfang ist schwer. Gerade für Künstler, die noch nicht am Markt etabliert sind, leistet eine Galerie Aufbauarbeit“ (Huber zit. nach Staracek 2010, 19). GaleristInnen dienen als Kommunikationsschnittstelle zwischen KünstlerInnen und SammlerInnen. Dabei ist es ihre vorrangige Aufgabe, die von ihnen vertretenen KünstlerInnen zu unterstützen und ihnen die Arbeit des Managements abzunehmen. Es gilt die aktuellen Trends und Entwicklungen am Kunstmarkt zu beobachten und entsprechend zu agieren (Alemann 1997, 219f.). Für die GaleristInnen ist dabei Netzwerkpflge das Um und Auf, um am Markt überleben zu können, wobei der Austausch mit den konkurrierenden Galerien genauso von Bedeutung ist wie jener mit SammlerInnen, KünstlerInnen und Museen (Bartels 2010, 26f.).

Auch in Wien sind GaleristInnen aktive Mitglieder des Künstlerfeldes und vor allem im Bereich der jungen zeitgenössischen Kunst hat sich hier vieles getan. Als Triebkraft dieses

---

<sup>2</sup> Im Zuge der Recherchearbeit wurden unter anderem Fachzeitschriften wie *Parnass*, *Art Magazin*, *Springerin* und *Spike* herangezogen.

Wandels werden vor allem Galerien genannt, „[...] die Künstler aufbauen, fördern und international positionieren“ (Starecek 2012, 18). Mit dem Boom der Kunst in den 80er Jahren ging auch ein rapides Wachsen der Galerieszene einher, welches sie nachhaltig verändert hat. Durch die Nähe zu den Akademien und zum *Museumsquartier* haben sich vor allem der 1., 4. und 6. Gemeindebezirk als gute Standorte erwiesen, um sich auszutauschen und zusammenzuarbeiten. So kamen zu den arrivierten Galerien, wie etwa der Galerie *Krinzinger* oder *Nächst St. Stephan*, eine große Zahl an jungen Galerien hinzu. Viele dieser Galerien eröffneten in den 2.000er Jahren, gegründet meist von jungen KunsthistorikerInnen oder ehemaligen GaleriemitarbeiterInnen. Ihr Ziel bestand darin, eigene Interessen und Räume, sowie ein vermehrtes Engagement junger KünstlerInnen zu fördern (ebd., 19f.). „Die Zeit unmittelbar nach Beendigung der Ausbildung und der Start ins freie Berufsleben zählen zu den schwierigsten Phasen in einer künstlerischen Laufbahn“ (Schober zit. nach Aigner 2011, 116). Hier müssen die Wiener Galerien meist große Aufbauarbeit leisten und diese ist mit Geld und Aufwand verbunden, weshalb vor allem auch internationale Messebeteiligungen eine dringende Notwendigkeit darstellen, um neue Einnahmequellen zu erschließen. In der Wiener Szene macht sich jedoch bemerkbar, dass die Zeiten des Booms vorbei sind. Die Intensität der 2.000er Jahre hat sich nicht fortgesetzt, für die Galerien gilt es nun zu wirtschaften und die hohen Fixkosten zu begleichen, um nicht die Türen schließen zu müssen (Staracek 2012, 19). Die Veränderung spüren auch junge KünstlerInnen. Trotz der Galeriedichte in Wien wird es zusehends schwieriger, eine Galerievertretung zu bekommen. Aus diesem Grund müssen sich KünstlerInnen immer häufiger nach Alternativen umschaun und somit selbst aktiv werden. Folge dieser Eigeninitiative sind häufig Gründungen sogenannter Off-Spaces.

### **3.2.2 Off-Spaces**

Unter dem Begriff „Off-Space“ versteht man die Zweckentfremdung von Räumlichkeiten (z.B. Wohnungen, Bars, Lagerhallen u.ä.), die somit entgegen ihrer eigentlichen Nutzung mit Kunst bespielt werden. Dabei sind diese nicht-kommerziellen Räume durch Eigeninitiative junger KünstlerInnen geprägt und im Gegensatz zu anderen Institutionen am Kunstmarkt nicht am ökonomischen Erfolg orientiert (Egger 2012, 1).

Auch die Wiener Kunstszene bedient sich immer häufiger der temporären Raumnutzung.

*„[...] also es tut sich viel find ich und grad diese Jungen als Kunstszene, wenn ma so redt, da gibt's auch viele Off-Spaces.“ (BK 5)*

Wien weist eine durchaus dynamische, vielseitige und selbstorganisierte Kunstszene auf. Der Vorteil des Off-Space liegt im experimentellen Präsentieren und intellektuellen Austausch, unabhängig vom finanziellen Erwartungsdruck und befreit von den Zwängen des Kunstmarktes. „Off-Spaces bieten einer jungen Künstlergeneration die Möglichkeit, ihre Anliegen auch abseits der etablierten Institutionen zu formulieren“ (Steibrügge zit. nach Staracek 2012, 19).

Ins Leben gerufen werden solche unkommerziellen Projekträume in Wien meist auf Eigeninitiative von KünstlerInnen oder freischaffenden KuratorInnen. Dabei werden diverse



Räume bespielt, angefangen von leer stehenden Lokalen, Wohnungen, Kellergeschossen über Fabriken und Hallen bis hin zu Ateliers. Das Bedürfnis mehr Ausstellungsmöglichkeiten in der Stadt zu gewinnen ist groß (Probst 2009, 50ff.). Ihr Überleben sichert sich die Off-Space-Szene indem sie die Kosten niedrig hält. Durch den Vorteil der oft niedrigen Mieten für die Räume und die Selbstorganisation und Eigeninitiative bei Pressearbeit, Aufbau und Networking, können die Projekte durchaus erfolgreich durchgeführt werden (ebd.).

ExpertInnen und Fachzeitschriften sprechen von einer bereits großen Off-Space-Szene in Wien. Räume wie das *Ve.sch*, *Saprophyt* oder das *weisse haus* werden als erfolgreich etablierte, kleine Institutionen gesehen (Staracek 2012, Spiegler 2010). „Für junge, österreichische und internationale Künstler, die noch in keiner Galerie vertreten sind oder noch studieren, möchte das *weisse haus* eine Plattform sein“ (Staracek 2012, 34). Dabei gilt es nicht nur den Raum und die Infrastruktur für Arbeit und Ausstellung zur Verfügung zu stellen, sondern auch die Funktion des Vermittlers zu erfüllen. Netzwerkarbeit ist von besonderer Wichtigkeit für derartige Projekte (ebd.).

Doch dass diese Konzepte oft nicht von langer Dauer sind und somit meist dem Risiko der Kurzlebigkeit ausgesetzt sind, zeigen Beispiele wie das *COCO*, welches im März 2012 schließen musste, jedoch auf Projektbasis weitergeführt wird (<http://www.co-co.at>).

### **3.2.3 Messen**

Kunstmessen wie die *Viennafair* oder *Art Austria*, aber auch parallel laufende Projekte wie die *Vienna Art Week* oder *curated by*, sind bedeutsam für die Wiener Kunstszene. Neben der Funktion von Networkingplattformen für die lokale Szene, bieten diese Messen auch die Möglichkeit, internationale Aufmerksamkeit zu bekommen und die Bedeutsamkeit und den Vorteil des Wiener Standortes auszubauen (Staracek 2012, 22).

Zentral ist dabei Schwerpunkte zu setzen und sich von anderen abzuheben, um auffallen zu können. Die *Viennafair* setzt ihren Schwerpunkt auf CEE-Länder und nutzt somit den Vorteil der Hauptstadt als Schnittstelle zu den Oststaaten (Cieslar 2007, 18). „Mit dem Schwerpunkt auf Zentral-, Südost- und Osteuropa hat die *Viennafair* eine relativ einzigartige Position für ein Marktsegment, das international sowohl in den Museen als auch bei den Sammlern nachgefragt ist“ (Schöllhammer zit. nach Cieslar 2011, 18). Die *Art Austria* wurde als Messe ausschließlich für Kunst aus Österreich ins Leben gerufen. Der Schwerpunkt der Messe war in den ersten beiden Jahren auf Kunst im Zeitraum bis 2000 gelegt, später änderte man das Grundkonzept und lässt nun auch Werke junger KünstlerInnen zu und verbucht damit großen Erfolg. Es erwies sich als fruchtbares Miteinander, dass hier SammlerInnen und unbekannte Galerien/KünstlerInnen sowie die Arrivierten zum Austausch kommen können (Schauerhuber 2011, 14).

### **3.2.4 SammlerInnen**

Aufgrund der bereits genannten Überschaubarkeit in Wien sind die Wiener SammlerInnen mit der Kunstszene und dem Markt bestens vertraut. „Als Kunstliebhaber entwickelt man bald ein Auge für ausgezeichnete Qualität und großes künstlerisches Potenzial – Wiener

Sammler sind selbstbewusst und nicht auf Art Consultants angewiesen, doch suchen sie den Kontakt und Austausch mit Galerien und Künstlern [...]“ (Staracek 2012, 22). Der Kreis der SammlerInnen und KennerInnen ist gewachsen. Hat man früher noch traditionsbewusst gesammelt, ist man heute auf der Suche nach dem neusten Trend. Ähnlich wie in der Unterhaltungsbranche sind die SammlerInnen auf „Entdeckungsjagd“, es gilt den „Star“ von morgen zu finden (Bartels 2007, 34).

### **3.2.5 Öffentliche und private Förderungen**

Messen, Off-Spaces oder auch einzelne KünstlerInnen sind mehr oder minder auf Förderungen angewiesen. In Wien gibt es sowohl öffentliche Förderung von Staat und Bund, als auch private Förderschäften, die eigene Förderprojekte ins Leben rufen. Dabei reichen die Förderungen von finanziellen Mitteln, projektbezogenen Förderungen, Stipendien, Artist-in-Residence –Programmen<sup>3</sup> über Ateliers oder Ankäufe. Aber auch Institutionen wie etwa die *Secession*, die *Kunsthalle Wien* oder das *21er Haus* fördern junge KünstlerInnen mithilfe diverser Projekte (Staracek 2012, 21f.).

## **4 Methodischer Zugang**

Aufbauend auf die Analyse von vorhandenen Studien und der theoretischen Einbettung der Thematik, ist der methodische Zugang der Untersuchung durch eine qualitative Analyse auf Grundlage von Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern sowie Experten geprägt.

Die methodisch qualitative Herangehensweise hat den Vorteil, dass „die Erkundung von Handlungs- und Systemlogiken in sozialen Systemen und die Gründe für die Entwicklung spezifischer Handlungsweisen in einem sozialen Feld [...]“ (Froschauer/Lueger 1992, 7) ermöglicht werden. Sie ist im Kontrast zum quantitativen Pendant nicht für die Generalisierung gedacht, sondern stellt einen Ausschnitt der Wirklichkeit dar. Geleitet durch die Prämisse, dass das „Forschungsziel qualitativer Forschung [...] darin [besteht], die Prozesse zu rekonstruieren, durch die die soziale Wirklichkeit in ihrer sinnhaften Strukturierung hergestellt wird“ (Lamnek 2005, 32f.) wurde folgender Aspekt in den Vordergrund der methodischen Vorgehensweise gestellt: Das Augenmerk liegt auf individuellen Handlungssträngen sowie subjektiven Einschätzungen der KünstlerInnen und Experten, sodass ein Zugang zur sozialen Wirklichkeit aus der Perspektive der AkteurInnen geschaffen wird. Konkret bedeutet dies, dass die Darstellung des sozialen Feldes der Bildenden Kunst aus Sicht der AkteurInnen erfolgt.

Im Fokus der vorliegenden Studie liegen der Feldeinstieg sowie die Etablierung bildender KünstlerInnen in Wien. Darüber hinaus stehen feldspezifische Charakteristika der gegenwärtigen Kunstszene im Zentrum der Betrachtung. Die Studie basiert somit auf zwei verschiedenen einander ergänzenden Ansätzen. Zum einen wurden Interviews mit relevanten

---

<sup>3</sup> Artist-in-Residence-Programme sind Stipendien für ausländische bildende KünstlerInnen. Ziel dieser Programme ist ein Austausch mit internationalen Institutionen, die ebenfalls Künstlerstipendien und Gastateliers vergeben und österreichischen bildenden KünstlerInnen einen Aufenthalt im Ausland ermöglichen (<http://www.bmukk.gv.at>).

ExpertInnen (einem Galeristen, einem Kulturpolitiker der Verwaltungsebene der Stadt Wien sowie einem Kunstkritiker/Journalisten) der Kunstszene in Wien durchgeführt. Sie bilden einen zentralen Schlüssel zum besseren Verständnis des künstlerischen Feldes in Wien mit seinen wesentlichen Charakteristiken. Zum anderen wurden Interviews mit KünstlerInnen, die den Prozess des Feldeinstiegs durchlebt haben, durchgeführt. Beide Ansätze fließen in die Formulierung der zentralen Ergebnisse und der daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen und Empfehlungen ein.

#### **4.1 Erhebung**

Die Grundlage der Erhebung bildeten narrative Gespräche in Form von Einzelinterviews. Insgesamt wurden zwischen Ende März und Anfang Mai sieben Interviews mit bildenden KünstlerInnen, zwei Frauen und fünf Männern, sowie drei Experten-Interviews mit ausschließlich männlichen Gesprächspartnern durchgeführt<sup>4</sup>.

Befragt wurden dabei bildende KünstlerInnen, die in Anlehnung an Schelepa et al. (2008, 45) folgenden Kriterien einer erfolgreichen Positionierung bzw. Etablierung im Feld entsprechen:

- Ausstellen der eigenen Werke in Galerien
- Verkauf von Werken
- Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit
- Künstlerische Tätigkeit als „Hauptberuf“ bzw. „Haupteinnahmequelle“

Der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung wurde retrospektiv erforscht. Befragt wurden in Anbetracht dessen KünstlerInnen, welche seit mindestens 15 Jahren im Bereich Malerei oder Bildhauerei tätig sind.

Aufbauend auf die theoretische Auseinandersetzung, Recherchen in österreichischen Kunst-Fachzeitschriften (u.a. Bildpunkt, Art Magazine, Springerin) sowie der Teilnahme an einem eintägigen Workshop zu „Kunst in Wien“ - veranstaltet vom IHS (Institut für Höhere Studien) in Zusammenarbeit mit der Stadt Wien - wurde ein Ausgangsleitfaden entwickelt. Dieser wurde nach Funktion und Position der InterviewpartnerInnen, ob es sich dabei um einen/eine KünstlerIn oder einen Experten handelt, konkretisiert und um offen gebliebene Fragen aus der vorhergehenden Analyse ergänzt. Er setzt sich einerseits aus Fragen zu der gegenwärtigen Kunstszene, andererseits aus Fragen zum Feldeinstieg bildender KünstlerInnen in Wien zusammen.

Der Feldzugang zu den GesprächspartnerInnen erfolgte über Galerien, Institutionen (u.a. die IG Bildende Kunst, die Interessenvertretung bildender KünstlerInnen in Österreich), Recherchen im Internet sowie bereits interviewte Personen. Der Kontakt wurde telefonisch und/oder per E-Mail hergestellt. Die Rücklaufquote erwies sich als sehr hoch, so dass ausreichend InterviewpartnerInnen für die Durchführung der Studie gewonnen werden konnten.

---

<sup>4</sup> Bei Verweisen auf die Interviews wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit auf die Abkürzungen *BK* (Bildende/r Künstler/in) bzw. *E* (Experte) rekurriert. Die nachgestellte Zahl basiert auf der Reihenfolge, in der die Interviews geführt wurden.

Die Interviewdauer betrug im Durchschnitt etwa 60 Minuten. Die Gespräche wurden in Galerien, Ateliers und weiteren beruflich genutzten Räumen durchgeführt. Dies eröffnete die Möglichkeit, Einblick in den lebensweltlichen Alltag der befragten Personen zu nehmen. Gespräche vor und nach den Interviews, welche mit einem Tonbandgerät aufgezeichnet wurden, lieferten darüber hinaus weitere wichtige Informationen, zum einen in Bezug auf die Person, zum anderen das künstlerische Schaffen und sein Umfeld betreffend, welche in Form von Memos und Feldnotizen schriftlich festgehalten wurden.

## **4.2 Auswertung**

Basis der Auswertung, welche system- sowie themenanalytisch nach dem vom Lueger und Froschauer entwickelten Auswertungsverfahren (Lueger 2010; Froschauer/Lueger 2003) erfolgte, bilden die wörtlichen Transkripte der Interviews.

Die systemanalytische Auswertungsmethode eignet sich zur Analyse vollständiger Interviews und bewährt sich besonders gut für die Analyse „[...] intern hochdifferenzierter sozialer Felder“ (Lueger 2010, 199), wie auch dem sozialen Feld der Bildenden Kunst.

Textstellen werden in zusammengehörige thematische Einheiten zerlegt, wobei sich der Analysefokus nicht auf manifeste Textgehalte, sondern auf latente Merkmale richtet. Die Texteinheiten werden darüber hinaus anhand dreier Ebenen analysiert. Die erste Ebene stellt die Paraphrase dar, eine knappe Darstellung des Gesagten des/der Interviewpartners/Interviewpartnerin. Der Äußerungskontext stellt die zweite Ebene dar. Dieser umfasst einerseits die Analyse des Textrahmens, andererseits der Lebenswelt der befragten Person. Zuletzt werden anhand der Ebene „Hypothetischer Wirkungskontext“ zum einen Interaktionseffekte, zum anderen Systemeffekte analysiert. Hierbei werden Erkenntnisse zur Dynamik des Feldes gewonnen (ebd., 200ff.).

Von Bedeutung für das vorliegende Forschungsprojekt war vor allem die dritte Ebene des „Hypothetischen Wirkungskontextes“, während die zweite Ebene „Äußerungskontext“ in der Auswertung eine eher nebensächlichere Rolle spielte.

Die Systemanalyse diente in erster Linie dazu, mit dem Datenmaterial vertraut zu werden und ein Gespür für latente Sinngehalte zu entwickeln. Aus zeitlichen Gründen und aus der Annahme heraus, dass die Transkripte genug manifesten Inhalt für die Ergebnisaufbereitung beinhalten, bestand somit der zweite Schritt der Auswertung aus der Themenanalyse nach Lueger und Froschauer (Froschauer/Lueger 2003). Dabei werden in den einzelnen Transkripten systematisch Themen identifiziert und mit Codes und Subcodes versehen, welchen in Folge weitere Textstellen zugeordnet werden können. Ziel ist es somit, Themen, welche sich am Gesagten der befragten Personen orientieren, zu identifizieren und spezifischen Codes zuzuordnen, sodass am Ende Textstellen aller Interviews mit identen Themen einzelnen Codes zugeordnet werden (Froschauer/Lueger 2003, 158ff.).

Die skizzierte Vorgehensweise bildet die Ausgangsbasis für einzelne Interpretationen und dient in weiterer Folge der Darstellung der Ergebnisse im folgenden Abschnitt. Die anonymisierte Darstellung der Ergebnisse beinhaltet auch wörtliche Zitate, um beispielhafte

Argumentationen der AkteurInnen auch in ihrer Sprache wiederzugeben und damit ihre Denkweisen anschaulich zu machen<sup>5</sup>.

Aus forschungspragmatischen Gründen, wie der zeitlichen und budgetären Ressourcenknappheit des geplanten Forschungsvorhabens, war zyklisches Vorgehen im Forschungsprozess nur bedingt möglich. Eine vollständige Erfassung sowie Darstellung aller Details würde zudem den Rahmen der Studie sprengen. Dennoch darf der Erkenntnisgewinn, der sich aus der Auswertung der Interviews ergab, in seiner Relevanz nicht unterschätzt werden.

## **5 Ergebnisse**

Im folgenden Teil der Arbeit werden die wesentlichen Ergebnisse des Analyseprozesses dargestellt. Im Hinblick auf die zentrale Forschungsfrage lässt sich im Zuge des interpretativen Prozesses ein Großteil der in den Interviews thematisierten Aspekte auf drei sich herauskristallisierende Angelpunkte zurückführen:

1. Ausbildungsstätten
2. Institutionen des Kunstmarktes
3. Förderungen und Subventionen

Diese Konzentration auf drei zentrale Punkte ermöglicht eine Verdichtung der durch die Interviews generierten Informationsfülle. Die Darstellung anhand der drei Angelpunkte erhebt dabei keineswegs den Anspruch der Vollständigkeit im Hinblick auf die dadurch beschriebene Abbildung der Kunstszene. Vielmehr handelt es sich um den Versuch einer sinnvollen Strukturierung des Materials anhand der von den InterviewpartnerInnen immer wieder thematisierten Aspekte. Eine Strukturierung auf Basis der drei angeführten Punkte ermöglicht zudem das Einnehmen einer umfassenden Perspektive, da hier die Bedeutung der Kapitalsorten jeweils unter unterschiedlichen Gesichtspunkten beleuchtet wird.

Um den Ergebnisteil adäquat abzurunden, erfolgt abschließend eine Darstellung des Künstlerspezifischen Habitus. Eine auf den Angelpunkten basierende Ergebnisanalyse des Habitus analog zur Kapitalausstattung erscheint angesichts seiner häufigen impliziten Thematisierung im Zuge der Interviews zu reduktionistisch. Um den praktischen Implikationen des Habitus-Konzeptes im Hinblick auf den Feldeinstieg und die Positionierung im Kunstfeld annähernd gerecht werden zu können, wird dieser abschließend in einem eigenen Kapitel behandelt.

### **5.1 Ausbildungsstätten**

Den Ausbildungsstätten in Wien, sei es im Zusammenhang mit dem Feldeinstieg junger KünstlerInnen, der späteren Positionierung im Feld oder der Kunstszene im Allgemeinen, wird in den Interviews ein sehr hoher Stellenwert eingeräumt. Genannt werden hierbei die

---

<sup>5</sup> Freistehende einzelne Punkte in den Zitaten stehen für merkliche Pausen (ein Punkt pro Sekunde) im Redefluss.

beiden Kunsthochschulen in Wien, einerseits die Akademie der bildenden Künste, andererseits die Universität für angewandte Kunst.

Experte 2 bezeichnet in diesem Zusammenhang die genannten Ausbildungsstätten als das „Um und Auf“ (E 2) der Wiener Kunstszene. Im Rahmen der akademischen Ausbildung würde den Studierenden eine Bandbreite an Wissen über die gegenwärtige Kunstszene vermittelt, welches als sehr wichtig erachtet würde. Sogenannte Autodiktaten hätten es im Gegensatz dazu schwer, da an den Hochschulen, einem „geballten Raum“, vieles aufeinandertreffe, was für das spätere Zurechtfinden im künstlerischen Feld von hoher Bedeutung sei (E 2).

Die Ausbildungsstätten werden darüber hinaus auch im internationalen Kontext als sehr namhaft bewertet. Von Vorteil sei hierbei neben weiteren Faktoren der Standort Wien, welcher seit jeher als kulturelles Zentrum der ehemaligen Monarchieländer gelte. Die Wiener Kunstszene weise somit einen starken Osteuropa-Konnex auf. Dies spiegle sich auch in den Herkunftsländern vieler ausländischer Studierender wieder, was für die internationale Positionierung der Ausbildungsstätten, aber auch die Wiener Kunstszene eine große Bereicherung darstelle (E 3).

Auch wenn der Output an den Kunsthochschulen enorm sei (E 3) und sie als „Geburtsort“ (E 1) Kunstschaffender in Wien bezeichnet werden, werden in den Interviews auch kritische Äußerungen in Bezug auf die Rolle der Kunsthochschulen laut. Bemängelt werden in diesem Zusammenhang Defizite im professionellen Auftreten (E 3) und in den Rahmenbedingungen für die Vermarktung Studierender seitens der Ausbildungsstätten (E 1). So müssten beispielsweise Galerierundgänge der Kunsthochschulen sachgemäßer organisiert sein, sodass sie bei möglichen InteressentInnen/KäuferInnen oder auch geladenen ExpertInnen einen professionelleren Eindruck (beispielsweise das Vorhandensein von Katalogen, Informationen der ausstellenden Studierenden, etc.) hinterlassen würden (E 3). Vermehrte Aktivitäten von Ausbildungsstätten wie Kunstmessen, Kooperationen, Plattformen oder auch die Zusammenarbeit mit wirtschaftlich relevanten AkteurInnen und Institutionen, würden darüber hinaus nicht nur den Feldeinstieg junger Kunstschaffender begünstigen, indem sie auf sich und ihre Arbeiten aufmerksam machen könnten, sondern auch GaleristInnen einen Vorteil versprechen, da im Rahmen dessen KünstlerInnen für Galerieprogramme angeworben werden könnten (E 1).

*„So na und warum kann net sein, dass eine Akademie mit 5, 10 Galerien zusammenarbeitet, des vielleicht sogar österreichweit macht mit der Unterstützung vom jeweiligen Kulturlandesrat, oder so, ah, . und so a Plattform neu schafft, wo halt dann nicht nur 10 Leute a Atelier im 2. Bezirk in einem Abbruchshaus kriegen, sondern halt vielleicht dann 100, ja.“ (E 1)*

Die hohe Relevanz der Akademien zeigt sich jedoch nicht nur in den Interviews, sondern lässt sich auch anhand verschiedener Zahlen belegen. Der Studierendenandrang steigt von Jahr zu Jahr, das Interesse an einer künstlerischen Ausbildung wächst somit stetig.

Die Akademie der bildenden Künste ist nach sechs Instituten<sup>6</sup> gegliedert (Akademie der bildenden Künste 2013, 9). Nicht nur die wachsenden BewerberInnenzahlen, +33,1% gegenüber dem Vorjahr 2011 (ebd., 11), sondern auch der Anstieg der Studierendenzahl (zum Stichtag 31. Jänner 2013 1.434 Studierende), belegen die hohe Nachfrage am Studienangebot der Akademie der bildenden Künste Wien (ebd., 58). Ein ähnliches Bild zeigt sich in der Betrachtung der Universität für angewandte Kunst<sup>7</sup>. Die Zahl der Studierenden betrug zum Stichtag 11. Jänner 2013 1.716 Studierende (Universität für angewandte Kunst 2013, 69). Auch hier ist das Interesse am Studium sehr hoch. Die Zahl der Bewerbungen entspricht pro Jahr in etwa der Gesamtzahl der Studierenden an der Universität (2011/2012: 1.677 Personen) (ebd., 129).

Unter Berücksichtigung dieser Zahlen merkt Künstlerin 3 an, dass es ihrer Ansicht nach gegenwärtig zu viele Kunststudierende gäbe. Kritisiert werden in diesem Zusammenhang vor allem die Aufnahmepraktiken der Ausbildungsstätten und die Vernachlässigung klassischer Metiers im Vergleich zu künstlerischen Sparten, welche sich zunehmend moderner Medien bedienen (Medienkunst). Da sich die Zahl der Studierenden sowie der AbsolventInnen in den letzten Jahrzehnten enorm vervielfacht hätte, habe sich auch das Verhältnis betreffend AbsolventInnenanzahl und der Aufnahmefähigkeit von jungen Kunstschaaffenden seitens der Kunstszene sehr stark verändert (BK 3).

Jedoch nicht nur Künstlerin 3, sondern alle GesprächspartnerInnen stehen der Situation junger Kunstschaaffender nach deren Abschluss des Studiums eher skeptisch gegenüber. Experte 2 vermerkt in diesem Zusammenhang, dass es nach eigenem Ermessen lediglich 1% der AbsolventInnen schaffen würde, nach Abschluss des Studiums von der eigenen Kunst leben zu können. Da die Hochschulen zudem nicht unmittelbar an ein angewandtes Betätigungsfeld angeschlossen seien, müssten sich NeueinsteigerInnen erstmals durch die „freie Wildbahn“ schlagen (E 2). In diesem Zusammenhang seien Auffangstrukturen besonders wichtig, da sie einen gleitenden Übergang in den Kunstmarkt ermöglichen würden. Das Stipendien- und Förderungssystem stellt eine Pufferzone dar, um sich erstmals über Wasser halten zu können (E 2). Als Studierende/r befände man sich in einem „geschützten Raum“, auch ökonomisch gesehen, da man u.a. kein Geld für Atelierplätze aufwenden müsse und Infrastrukturen kostenlos zur Verfügung stehen würden. Dies würde sich bei Abschluss des Studiums ändern, sodass monetäre Leistungen sowie Sachleistungen den Sprung in die harte Realität abmildern würden (BK 1).

In Einklang mit den Ausbildungsstätten spielt das kulturelle Kapital im Zusammenhang mit dem Fußfassen im künstlerischen Feld in zweierlei Hinsicht eine zentrale Rolle. Das inkorporierte kulturelle Kapital, einerseits vermittelt durch die Eltern und das soziale Umfeld, andererseits erworben durch die Ausbildung der KünstlerInnen selbst, stellt ein wichtiges Merkmal für das Fußfassen und die Etablierung der befragten Künstlerinnen dar.

---

<sup>6</sup> Institut für Bildende Kunst, Institut für Konservierung-Restaurierung, Institut für Kunst und Architektur, Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften, Institut für das künstlerische Lehramt, Institut für Naturwissenschaften und Technologie in der Kunst.

<sup>7</sup> Institut für Architektur, Institut für Bildende und Mediale Kunst, Institut für Design, Institut für Konservierung und Restaurierung, Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung, Institut für Kunst und Gesellschaft, Institut für Kunst und Technologie, Institut für Sprachkunst, Gender Art Lab, Kunstsammlung und Archiv.

Auch abseits persönlicher Lebenserfahrungen wird dieser Gegenstand in den Interviews mehrmals in den Mittelpunkt eigener Überlegungen gestellt. Zum anderen wird auch das institutionalisierte kulturelle Kapital, sprich Ausbildungstitel, oft thematisiert.

Zwei Interviewpartner (BK 2, BK 6) können als Quereinsteiger im Bereich Bildende Kunst bezeichnet werden. Dennoch weisen sie eine akademische Ausbildung in kreativwirtschaftlichen Bereichen auf und waren bereits während der vorangehenden beruflichen Laufbahn künstlerisch tätig. Künstler 2 hat Architektur, Künstler 6 Bühnenbild studiert. Darüber hinaus hat Künstler 7 sein Studium an einer Kunstakademie in Venedig absolviert. Die übrigen interviewten KünstlerInnen haben ihr Studium an den zwei genannten Kunsthochschulen in Wien abgeschlossen. Großteils stammen die GesprächspartnerInnen aus einem künstlerischen Umfeld. Eltern oder Freunde waren bzw. sind entweder kunstinteressiert oder selbst künstlerisch tätig.

*„Meine Mutter war kunstinteressiert, also sie . sie . . ich bin gemeinsam mit ihr in Museen gegangen und in Kunstbuchhandlungen und so [...] sie hat mir so eine Privatzeichnerin engagiert [...].“ (BK 4)*

Auch haben einige bereits vor der akademischen Ausbildung Kunstschulen oder -gymnasien besucht, sodass bereits seit jungen Jahren Interesse am künstlerischen Schaffen bestand.

*„Mhm also eigentlich ah schon schon seit der Volksschule mh hab ich gerne gezeichnet und gemalt und es war vermutlich das einzige Fach in meiner ganzen Schulkarriere wo ich immer einen Einser hatte [...] und es ist eigentlich nie was anderes für mich in Frage gekommen [...].“ (BK 6)*

Das hohe Ausbildungsniveau bildender KünstlerInnen in Österreich belegen auch die Studien von Schulz et al., Schiffbänker und Mayerhofer sowie Schelepa et al. (Schulz et al. 1997; Schiffbänker/Mayerhofer 2003; Schelepa et al. 2008). 80,5% der befragten bildenden KünstlerInnen der Studie „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich“ weisen eine spezifische künstlerische Ausbildung auf, während lediglich 19,5% über keine spezifische künstlerische Ausbildung verfügen. Im Hinblick auf die unterschiedlichen Ausbildungswege zeigt sich bei der Bildenden Kunst eine hohe Bedeutung akademischer Ausbildungen (Universität, Akademie) mit einem Anteil von 43,5%, gefolgt von einer schulischen Ausbildung oder Lehre mit 17,4%, einer Privatschule oder Privatunterricht mit 7,9% und sonstigen Ausbildungswegen (Kurse, Workshops, Seminare oder Sommerakademien) mit 3,2% (Schelepa et al. 2008, 28ff.).

Jedoch nicht nur für die KünstlerInnen selbst scheint Ausbildung von Relevanz zu sein, sondern auch für andere AkteurInnen der Kunstszene. Experte 1 sieht die Ausbildung als ein wichtiges Kriterium für die Wahl von KünstlerInnen für das Programm seiner Galerie. Ausschlaggebend hierbei ist für ihn unter anderem die Annahme einer gewissen Hartnäckigkeit, eines Durchhaltevermögens und/oder einer professionellen Einstellung, wenn KünstlerInnen eine akademische Ausbildung vorweisen. Auch der Anspruch sich weiterzubilden und somit auch weiterentwickeln zu können sind wichtige Kriterien, die genannt werden. Es gäbe zwar auch gute Autodidakten, aber seiner Einschätzung nach



können 99% der KünstlerInnen, welche letztendlich in ihrem künstlerischen Schaffen eine gewisse Qualität an den Tag legen, eine akademische Ausbildung vorweisen (E 1). Auch Künstler 4 streicht im Interview die hohe Bedeutung des Studiums heraus:

*„Na nach der Akademie, das Problem ist [seufzt] . . . äh, wenn man direkt von vom Jugendzimmer in die . Kinderzimmer in die . freie Wildbahn . ist sehr, ist eigentlich unmöglich, es geht, die erste Sozialisation. geht eigentlich nur übers Studium (mhm) es ist bis jetzt noch nichts anderes erfunden worden, also eigentlich . es gibt auch Ausnahmen . es gibt auch einige Künstler, die nicht studiert sind, die . aber . . die tauchen dann doch auf der Akademie auf.“ (BK 4)*

Vor allem durch Projekte, Kooperationen, Auslandsaufenthalte sowie Reisen während des Studiums könne man lernen, wie es wirklich im „Kunstbetrieb“ zugehe (BK 1).

Kritisiert wird hingegen von den meisten Befragten, dass an den Universitäten Wissen über berufspraktische Anforderungen kaum vermittelt werden würde. Studierende befänden sich während des Studiums in einer „Seifenblase“. Das Problem hierbei ist, dass man viele Kompetenzen, vor allem im Hinblick auf bürokratische Rahmenbedingungen, erwerben muss, welche an den Ausbildungsstätten jedoch meist nicht erworben werden können. Das Fehlen von Kenntnissen, u.a. zu Steuerrecht, Versicherung oder Buchhaltung, sei ein Problem, mit welchem junge Kunstschaffende immer wieder zu kämpfen hätten (BK 1).

*„Also ich . . . also ich würds wichtig finden . . . dass man äh . was es wahrscheinlich eh jetzt gibt, äh . dass man ihnen zu Beispiel so Grundbasics ähh unterrichtet, wie man eine Steuerklärung macht und solche Gschichten (mhm) . . . oder mit der Sozialversicherung [...].“ (BK 4)*

Auch Schiffbänker und Mayerhofer kommen in ihrer Studie „Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor“ zu einem ähnlichen Resultat. Das Hauptaugenmerk künstlerischer Ausbildung liegt „[...] derzeit auf der Vermittlung fachspezifischer Kenntnisse und Fertigkeiten“ (Schiffbänker und Mayerhofer 2003, 37). „Jenes Wissen, das Zugang zum Kunstmarkt verschafft, wird jedoch nicht im formellen Rahmen der universitären Ausbildung angeboten“ (ebd.). Zwar gäbe es Kurse und Seminare, welche u.a. von der ÖH oder Studienvertretung angeboten werden würden, dies sei jedoch nach wie vor unzureichend, so Künstlerin 1 (BK 1).

Im Hinblick auf das institutionalisierte kulturelle Kapital wird öfters angemerkt, dass es wichtig sei, an den Hochschulen zu studieren, viele sich jedoch nur inskribieren und das Studium dann nicht abschließen. Ähnlich verhielt es sich bei Künstlerin 3, welche erwähnt, das Studium ihren Eltern zuliebe abgeschlossen zu haben, da ihr selbst ein Abschluss bedeutungslos erschien (BK 3). Auch Künstlerin 1 berichtet, dass es keine direkten Vorgaben gibt, das Studium abzuschließen und sich viele nur inskribieren um Kontakte zu knüpfen. Beide Befragte weisen jedoch darauf hin, dass das System heute so angelegt sei, dass das ökonomische Kapital stark an das institutionalisierte kulturelle Kapital gebunden sei. Wenn man Förderungen und Stipendien beantragen will, u.a. beim BMUKK (Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur), müsse man meist einen akademischen Titel vorweisen.

Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass vor allem dem symbolischen Kapital für den späteren beruflichen Werdegang und die Etablierung im Feld ein sehr hoher Stellenwert beigemessen wird. Das Studium ist etwas, das unter symbolisches Kapital fällt, so Künstlerin 1. Darüber hinaus wird Österreich als „*Titelfetischland*“ bezeichnet. Auch spiele die Tatsache bei wem man studiert habe, vor allem bei klassischen Metiers wie der Malerei, eine enorme Rolle (BK 1).

*„Für die Galeristen ist es ja oft nicht sehr wichtig nur das Ding ist eben, wie gesagt, für die Kundschaft ist wichtig zu wissen, naja er hat bei Schmalek studiert, das ist ja großartig, oder ja es gab eine Ausstellung von AbsolventInnen von Professor Damisch und da da waren so viele Leute da, die nur deshalb hingegangen sind [...] also so denken die Leute leider oft.“* (BK 1)

Auch Künstler 7 legt dar, dass die Voraussetzungen für einen Job besser seien, wenn man an einer anerkannten Akademie und bei bekannten ProfessorInnen studiert habe. Die befragten Experten schätzen die Situation anders ein. Wenn es um die Qualität der Arbeit gehe, dann spiele das XY-Student-Image eine untergeordnete Rolle. Zwar kann der Lebenslauf sowie die Tatsache bei wem man studiert habe, Aufschluss darüber geben, wie der Werdegang eines/einer Kunstschaffenden sei, letztendlich spiele es aber bei der Bewertung der Arbeit oder auch in Jurien eine nebensächliche Rolle (E 2).

*„Äh uff, ja dieser oder jener Professor das mag zwar kurz mal auf dem Papier beeindrucken aber für die die genauer hinsehen oder sich das genauer anschauen, spielt das glaub ich relativ schnell keine Rolle mehr.“* (E 2)

Auffällig dabei ist, dass viele Befragte zwar der Bedeutung des symbolischen Kapitals keine zentrale Rolle einräumen, dieses jedoch selbst zum Teil mitproduzieren indem sie Begrifflichkeiten wie XY-SchülerIn in den Gesprächen einfließen lassen.

*„[...] eine Oberhuber-Schülerin, also hat eine Akademie fertig gemacht,[...] also wirklich eine akademische Malerin, von klein auf weg, professionelle Künstlerin, hat nie in ihrem Leben irgendetwas Anderes gemacht [...].“* (E 1)

Eines der wichtigsten Ergebnisse soll an dieser Stelle noch die zentrale Bedeutung der Akademien für den Feldeinstieg junger KünstlerInnen untermauern. Der Erwerb des sozialen Kapitals wird in den Interviews immer wieder stark in Zusammenhang mit den Ausbildungsstätten in Wien gebracht. Netzwerke und Kontakte während des Studiums werden von den befragten Personen als sehr bedeutend für den Feldeinstieg und die spätere Etablierung im Feld erachtet. Künstlerin 1 vermerkt in diesem Zusammenhang, dass der Feldeinstieg erschwert würde, wenn man nicht an einer der beiden Ausbildungsstätten in Wien studiert hätte. Deshalb würden sich viele von außen kommende KünstlerInnen und GaleristInnen an den Kunsthochschulen als außeruniversitäre Studierende inskribieren, um Kontakte knüpfen zu können (BK 1). Auch durch die Zusammenarbeit in Gruppenausstellungen und Projekten, würden Kooperationen und Kontakte geknüpft, welche für das eigene spätere berufliche Weiterkommen genutzt werden könnten (BK 3). Man sozialisiert sich sozusagen über die Akademie, so Künstler 4 (BK 4). Durch diese Aktivitäten

würde sich der Übergang ins Feld fließender gestalten, da man sonst Kontakte erstmals selbstständig aufbauen müsste und dies sehr viel Zeit und Energie in Anspruch nehmen würde (BK 7).

*„[...] es ist natürlich von Vorteil, wenn man auf der aa . egal auf der Angewandten, also jedenfalls auf einer Kunstuni ist (mhm) dann ist das sicher von Vorteil es geht eigentlich, für mich war waren die Kontakte, die man dort knüpft, am Wichtigsten, oder dass man von dort aus überhaupt ah wahrgenommen wird ja (mhm), weil das Angebot der Ausbildung ist eigentlich in gewissem Sinne mh sehr realitätsfremd gewesen.“ (BK 3)*

## **5.2 Die Institutionen des Kunstmarktes**

### **5.2.1 Intermediäre AkteurInnen im Kunstfeld**

Die Zusammenarbeit mit intermediären Instanzen bzw. *„professionellen Partner[n] im Kunstgeschäft“* wird von den InterviewpartnerInnen als wichtige Rahmenbedingung für das Fußfassen gesehen (E 1). Während etwa die Rolle von KuratorInnen, KunstexpertInnen und AuktionistInnen im Hinblick auf den Feldeinstieg in den Interviews kaum thematisiert wird, werden GaleristInnen und SammlerInnen als bedeutendste intermediäre Akteure des Kunstfeldes genannt – sowohl im Hinblick auf das Fußfassen als auch auf das Festigen der eigenen Position über einen längeren Zeitraum hinweg:

*„[...] ich hab mir in Österreich [...] durch häufigere Galeriewechsel [...] einen sehr großen eigenen Sammler- und Käuferkreis erarbeitet [...] ich leb ja auch von denen und von meiner Selbstvermarktung und auch von meinen Kontakten zu meinen Sammlern, die mich oft schon seit 30 Jahren begleiten [...].“ (BK 6)*

SammlerInnen werden in den Experteninterviews als *„kunstaffine und –versierte“* Menschen beschrieben, die zu einer *„[...] überwiegenden Mehrheit [...] in der Kunstepoche der klassischen Moderne verhaftet sind (E 1)“*. Der Befund von Experte 1 lautet, dass SammlerInnen oftmals ein verstärktes Interesse an den Werken bereits etablierter KünstlerInnen aufweisen oder über die Epoche der klassischen Moderne nicht hinausgelangen würden. Dieser Eindruck deckt sich auch mit den Ergebnissen der Studie *„Untersuchung des Ökonomischen Potenziales der ‚Creative Industries‘ in Wien“*, die ebenso eine Präferenz zugunsten etablierter KünstlerInnen konstatiert (Österreichische Kulturdocumentation, 36f.) und stellt bis zu einem gewissen Grad eine Zugangsbarriere für angehende bildende KünstlerInnen dar. Über diese Präferenz für klassische Werke hinaus wird außerdem im Interview mit Experte 1 von einer *„Namenssammelleidenschaft“* als Charakteristikum der österreichischen Kunstszene und fehlendem Wissen im Hinblick auf zeitgenössische Kunst gesprochen (E 1). Dennoch diagnostiziert dieser gleichzeitig einen *„Kippeffekt“*, der sich darin manifestiert, dass zum einen das Bedürfnis nach Andersartigkeit in der Kunst auch bei KäuferInnen wachsen würde und zum anderen, Bilder angehender KünstlerInnen auch zu weitaus geringeren Preisen erworben werden könnten (E 1).

In den Interviews wird sehr stark die Auffassung vertreten, dass unterschiedliche Typen von SammlerInnen existieren:

*„[...] es gibt unt auch sehr unterschiedliche Sammler natürlich [...] diese ganz großen Sammler sind meistens sind oft [...] sehr geldinteressiert [...] [aber] ich kann nur reden über Sammler, die [...] nach ihrem eigenen Gutdünken Kunst kaufen, die Kunst kaufen die ihnen selber gefällt, die sie emotional anspricht [...].“ (BK 2)*

Künstler 7 legt in diesem Kontext ebenso eine sehr normative Haltung an den Tag und unterscheidet zwischen jenen SammlerInnen, denen eine gewisse Identifikation mit den Werken wichtig sei und jenen, die ihren Fokus auf die ökonomische Verwertbarkeit legen würden:

*„Und so gibt es a irgendwie so a Sammlerszene in Österreich, [...] es gibt net nur den Essl in Österreich. Es gibt wirklich sehr gute Sammlungen, die man, lang net so des nach außen tragen, die viel mehr Wert auf die Kunst legen, [...] und die sich schon schon [...] damit [...] identifizieren und nach außen darstellen und des net so vermarkten wie [...] viele Großindustrielle.“ (BK 7)*

Ähnlich fällt auch der Befund von Experte 3 aus, der zwischen verschiedenen Typen differenziert und positiv hervorhebt, dass nicht alle SammlerInnen primär am Markt orientiert seien:

*„[...] es gibt natürlich also welche in der Sammlerschaft, die sich net um den Markt kümmern und sagen, des is mir jetzt egal ob der erfolgreich is oder net, i bin überzeugt des is der große Künstler [...].“ (E 3)*

Derartige Aussagen zeigen auf, dass kulturelles Kapital, im Besonderen das Wissen um sowie die Leidenschaft für die Kunst per se von den InterviewpartnerInnen tendenziell höher bewertet werden als eine ökonomische Orientierung. Diese Werthaltung erweckt den Eindruck, dass Bourdieus Postulat von der negativen Konnotation kommerzieller Orientierung in der Kunstwelt, die dem Renommee bildender KünstlerInnen durchaus schaden kann, analog auch im Hinblick auf SammlerInnen und deren Ruf Anwendung finden kann (Bourdieu 1999b, 134ff.). Eine solche Annahme ist jedoch mit Vorsicht zu behandeln, da in den Interviews auch gegenteilige Ansichten in Bezug auf den vermeintlichen Gegensatz von Kunst und ökonomischer Orientierung geäußert werden. Ausführliche Erläuterungen dazu finden sich unter dem Punkt 5.2.3 „Das Verhältnis von Kunst und Markt.“

Von der Bekanntheit eines Sammlers/einer Sammlerin wird bis zu einem gewissen Grad auf den möglichen zu erzielenden Bekanntheitsgrad der KünstlerInnen geschlossen. Experte 3 etwa betont, dass es für den Erfolg bildender KünstlerInnen bzw. den Wert ihrer Kunstwerke *„[...] hilfreich ist, [...] wenn der Sammler groß ist“ (E 3).*

Ein ähnlicher Befund aus den Interviews ergibt sich analog für die Rolle der GaleristInnen. Diesen wird im Hinblick auf das Fußfassen eine große Bedeutung zugesprochen, würden sie doch über die Ressourcen verfügen, um angehenden bildenden KünstlerInnen zu einer gewissen Bekanntheit zu verhelfen. Experte 1 führt erfolgreiches KünstlerInnendasein unter

anderem auf die Marke bzw. den Namen der/des jeweiligen Galeristen/Galeristin zurück und auf deren ungeschriebenes Versprechen, „[...] mit guter Kunst zu handeln oder gute Kunst zu begleiten oder zu entdecken“ (E 1).

Einen gängigen Weg des Fußfassens stelle die „[...] *Diplomausstellung [dar], da kommen irgendwelche Galeristen und du wirst praktisch entdeckt [...]*“ (BK 1). Allerdings unterstreicht Künstler 7 hier den Umstand, dass eine solche Kooperationsvereinbarung bereits in der Anfangszeit eher eine Seltenheit darstelle und man erst einmal das Glück haben müsse, schon zu einem so frühen Zeitpunkt GaleristInnen vom eigenen Können überzeugen zu können. Gelingt es allerdings, dann steht einem erfolgreichen Fußfassen weit weniger im Wege, denn „[...] *a wirkliche Galerie, die macht ja eigentlich Künstler [...]*“ (BK 7).

Ähnlich argumentiert auch Künstler 5, der die Aufmerksamkeit von GaleristInnen als eine Art Schlüssel zum Einstieg in die Kunstszene erachtet:

*„[...] man dann halt so sozusagen öffentliche Aufmerksamkeit bekommt, durch [...] Pressebericht [...] und dann werden eben auch Kunstgalerien [...] aufmerksam und dann ist man eh schon drin in dieser Sache.“* (BK 5)

In den Interviews zeigt sich jedoch, dass die Erfahrungen mit einer Galeriezusammenarbeit durchaus variieren. Während manche darin eine Chance sehen, entdeckt zu werden, wurden andere in ihrer Erwartung, mit Hilfe einer derartigen Kooperation Fuß zu fassen, enttäuscht. Experte 2 räumt in diesem Zusammenhang etwa ein, es sei „[...] *ja auch nicht gesagt, dass die Aufmerksamkeit von einem Galeristen das selig machende erfolgsversprechende Mittel irgendwie ist*“ (E 2). Am eigenen Leibe erfahren haben das auch Künstler 5 und Künstler 6, die ihre negative Erfahrung mit Galeriezusammenarbeit so beschreiben:

*„ [...]jo do hot ma halt manchmal auch Pech mit den Galerien [...] des muss ich auch dazu sagen [...] diese Galerien erwähn ich nicht, aber es ist sehr kriminell wies do oft zugeht [...].“* (BK 5)

*“ [...] Ich hab [...] damals noch mit einer anderen Galerie in Wien gearbeitet, des hat nicht sehr gut funktioniert, weil diese Galerie alle Künstler betrogen hat [...].“* (BK 6)

Fehlender Einsatz der GaleristInnen im Sinne der vertretenen KünstlerInnen wird als häufigste Ursache für das Nichteingehen von Galeriezusammenarbeit genannt. Künstler 2 etwa hat sich nach anfänglicher Kooperation mit GaleristInnen gegen diese Form der Vermarktung entschieden. Als Gründe für diese Entscheidung wird fehlendes Engagement auf Seiten der GaleristInnen und der Unwille genannt, „[...] *dann noch gebunden zu sein [...]*“ (BK 2). Darüber hinaus wird zudem der Umstand kritisiert, dass eine Galeriezusammenarbeit in manchen Fällen auch einen groben Eingriff in die künstlerische Autonomie darstelle. Künstler 7 bezeichnet diese Form des Kooperationsverhältnisses als bevormundend und sieht eine solche Kooperation im Extremfall als ein Äquivalent zu einem unselbstständigen Anstellungsverhältnis:

*„[...] Also die [Anm.: Galeristin] hat mir dann [...] anfangen vorzuschreiben, die Formate, [...] und sie hat dann gsgot, [...] die roten Bilder lassen sich besser vermarkten als*

*die blauen zum Beispiel [...] Aber da gibts [...] die Galeristen, die dir dann sagen werden, [...] lasst sich besser vermarkten und des weniger gut [...] und dann bist natürlich [...] eher Angestellter.“ (BK 7)*

Ungeachtet dessen, ob eine Galeriezusammenarbeit als vielversprechend oder enttäuschend erlebt wurde, wird Galerien eine Doppelrolle attestiert. Neben ihrer Funktion als Instanz für das Fußfassen können Galerien auch einen Indikator für Erfolg darstellen. Der Befund von Experte 2 lautet in diesem Kontext, dass die Vertretung durch renommierte GaleristInnen meist gut etablierten KünstlerInnen vorbehalten bleibe, denn erst wenn „ [...] *der ganze Markt irgendwann mal anspricht [...]*“, ebnet dies den Weg zu „[...] *Topgaleristen wie [.] Gagosian [...]*“ und bietet somit die Möglichkeit, „[...] *dann wirklich die letzte Schallmauer [...] zu durchbrechen.*“ (E 2).

Die Interviews deuten zudem darauf hin, dass eine Galeriezusammenarbeit oftmals auch mit einer Art einseitigem Abhängigkeitsverhältnis einhergeht. Eine unausgeglichene Dominanz also, die es nach Künstlerin 3 und Künstler 7 etwa mittels anders gearteter Formen der Kooperation oder durch zusätzliche selbstinitiierte Projekte zu vermeiden gilt:

*„Galerien die, das ist natürlich eine Schwierigkeit, [...] die sehr mächtig sind, aber auch von Leuten geführt werden, die nicht so angenehm sind im Umgang und das ist eine Schwierigkeit [...] mit der man umgehen muss [...] und das ist ein Balanceakt und dann ist es auch wichtig, dass man eben Selbstinitiative ergreift um Projekte zu machen die unabhängig von Galeristen sind . oder auch Kontakte zu haben zu Kunsthistorikern, die auch unabhängig von Galeristen sind [...].“ (BK 3)*

*„[...] aber i hob nirgends irgendwo an Vertrag zum Beispiel, [...] i arbeit sicher mit sieben, acht, fast zehn Galerien, aber, aber in dem Sinn [...] als Händler und ned als Vertragspartner [...].“ (BK 7)*

Die Reputation von GaleristInnen und SammlerInnen kann in diesem Kontext als nicht unbedeutend für das Renommee der von ihnen repräsentierten bildenden KünstlerInnen gesehen werden. Es wird deutlich, welche Bedeutung und Legitimationsmacht symbolisches Kapital, welches aus dem Bekanntheitsgrad intermediärer AkteurInnen und dessen Auswirkung auf das Ansehen der bildenden KünstlerInnen selbst erwächst, für den Feldeinstieg der Letzteren aufweist. Die Konsekrationsmacht des symbolischen Kapitals manifestiert sich hier insofern, als dass die Qualität des künstlerischen Werkes im Falle der Vertretung durch bekannte Galerien weniger angezweifelt wird.

## **5.2.2 Museen und Kunstmesse**

Ein Grund dafür, dass Museen im Zuge der Interviews kaum thematisiert werden, könnte in der geringen Relevanz zu finden sein, welche die intermediäre Funktion von Museen für den Einstieg bzw. das Fußfassen angehender KünstlerInnen aufweist. Als intermediäre Instanzen werden sie zumeist erst dann bedeutsam, wenn bildende KünstlerInnen bereits gut etabliert sind und über einen hohen Bekanntheitsgrad verfügen:

*„[...]also ich hab nicht diese, diesen Bekanntheitsgrad, dass ich jetzt in [...] der Albertina oder in irgendeiner von den großen Museen ausgestellt werde [...].“ (BK 2)*

*„[...]Museumslandschaft ja ist jetzt [...] nicht unmittelbar relevant für die Leute, die jetzt von der Hochschule kommen [...].“ (E 2)*

Dies könnte mitunter auch ein Grund für die teilweise negative Konnotation der Institution Museum und die Degradierung im Sinne einer primär populärkulturellen Instanz sein. Künstler 4 spricht etwa davon, dass Erfolg für ihn nicht daran gekoppelt sei, *“[...] ob jetzt jemand hohe Preise hat oder [...] in wichtigen Galerien oder Museen ausstellt“*, sondern Erfolg beziehe sich rein auf die *„Kunst an sich“* (BK 4).

Die Aussagen der InterviewpartnerInnen deuten darauf hin, dass Museen vor allem etwas aufgreifen, das bereits eine gewisse Popularität aufweist. Ihr Potenzial zur weiteren Steigerung des Bekanntheitsgrades von KünstlerInnen bzw. deren Werken wird dennoch als bedeutsam eingestuft – sie würden als eine Art Triebfeder fungieren:

*„[...] dass des [Anm.: radical painting] damals gefragt war und angesagt war, also es hat dann auch die Museen interessiert und die Ausstellungen und Gruppenausstellungen und das ist dann so ins Rollen gekommen [...].“ (BK 6)*

Generell wird der institutionellen Landschaft der Kunstszene Wiens ein starker Wandel über die letzten beiden Jahrzehnte hinweg attestiert. Experte 2 etwa spricht davon, dass die Wiener Kunstszene der Gegenwart etwas *„Unüberschaubares“* an sich habe, weil sich *„[...] institutionell [...] sehr viel getan hat in den letzten zehn fünfzehn Jahren“* und zwar mit der Konsequenz, dass nicht mehr bloß in den *„[...] offiziellen großen Institutionen [...] eine Menge los ist“*, sondern auch inoffizielle Instanzen und Räumlichkeiten zunehmend einen Bedeutungszuwachs erfahren würden (E 2). Künstlerin 3 spricht im Hinblick auf die gegenwärtige Kunstszene davon, dass es *„[...] natürlich eine andere Welt“* sei [...] und es vor zwanzig oder dreißig Jahren bedeutend weniger bildende KünstlerInnen in Wien gegeben habe und ebenso um *„viele weniger Möglichkeiten“*. Es habe in Wien eine umfangreiche Entwicklung gegeben im Hinblick auf Chancen und Angebote, aber ebenso *„[...] auch von den Museen her und den Ausstellungsmöglichkeiten [...]“* (BK 3).

Während die Institution Kunstmesse von den interviewten KünstlerInnen selbst kaum erwähnt wurde, sprach ihr der Galerist im Experteninterview eine große Bedeutung zu. Im Hinblick auf das Bekanntmachen angehender KünstlerInnen bezeichnet er Kunstmessen als wichtigen *„[...] Parameter der Bekanntmachung [...]“* und betont, dass eine Präsenz auf Messen für die erfolgreiche Etablierung von vertretenen KünstlerInnen unerlässlich sei. Er äußert zudem den Wunsch nach mehr Einsatz von Seiten der Ausbildungsstätten im Hinblick auf Messeaktivitäten und nennt dabei einerseits die bislang kaum genutzte Möglichkeit der Veranstaltung von Hausmessen innerhalb der Universitätsräumlichkeiten und andererseits die Präsenz auf Publikumsmessen – etwa mit finanzieller Unterstützung relevanter Ministerien (E 1).

Von Seiten der KünstlerInnen werden Messen nur am Rande und im Kontext der Vermarktungsaktivitäten von GaleristInnen im Hinblick auf internationale Präsenz erwähnt. Analog zur thematisierten Selektivität bei der Auswahl einer Galerievertretung wird auch in diesem Kontext die Notwendigkeit einer gezielten Messepräsenz betont. Künstler 5 etwa legt angehenden bildenden KünstlerInnen nahe, dass man „[...] nicht zu viel machen“ sollte und rät stattdessen dazu, „[...] lieber gezielt Messen aus[zu]suchen“. Er weist zudem darauf hin, dass es auch im Hinblick auf Kunstmessen so etwas wie „eine Hierarchie“ gäbe. Wenn die Präsenz auf einer „Top-Messe“ gerade am Beginn einer künstlerischen Laufbahn noch nicht möglich ist, „[...] fangt ma mol lieber in Europa an“ und danach könne man „[...] nach Paris [...] oder London [...] und dann Übersee[...]“ (BK 5).

### 5.2.3 Das Verhältnis von Kunst und Markt

Im Hinblick auf das Verhältnis von Kunst und Markt diagnostiziert Experte 1 einen „Paradigmenwechsel“ in Richtung Anerkennung der Bedeutung des Ökonomischen auch für die Kunstwelt. Als Grund dafür wird unter anderem die rezente Wirtschaftskrise genannt, bei der reine Geldwerte an Bedeutung eingebüßt und „Betongold“ bzw. „[...] die Kunst als Investment [...]“ und die damit verbundene Sicherheit an Wertigkeit gewonnen haben (E 1).

Bourdieu's Postulat von der relativen Autonomie des Kunstfeldes (Bourdieu 1999b, 134) findet hier insofern Zuspruch, als diese Unabhängigkeit eine Art implizites Idealbild darstellt. Vermarktung wird oftmals als etwas gesehen, das mit der intrinsischen Motivation der KünstlerInnen zwangsläufig im Konflikt steht – ein Umstand, der sich etwa in folgenden Aussagen deutlich widerspiegelt:

*„[...] ein Künstler muss getrieben sein seine Kunst zu machen, Maler zu malen, oder ein Installationskünstler seine Installationen zu machen oder, also es muss so etwas Getriebenes sein, der net ruhen kann, weil er muss dauernd sich damit auseinandersetzen und insofern [...] ist dieser ganze Aspekt Vermarktung eher schädigend [...].“* (BK 2)

Gleichzeitig schwingt auch die Befürchtung mit, dass „[...] die Kunst an sich zweitrangig geworden ist [...]“ und hinter der monetären Logik, dass „der Kunstmarkt [...] ein Betrieb geworden ist“, zurückstecken müsse (BK 4).

Die teilweise widersprüchlichen Aussagen der InterviewpartnerInnen deuten auf eine grundlegende Ambivalenz hin. Die etwa zunächst von Künstler 4 postulierte Dualität von Kunst und Markt wird im Laufe des Interviews stark relativiert. Während zuerst Bedenken hinsichtlich der Nachrangigkeit der eigentlichen künstlerischen Tätigkeit gegenüber der Marktlogik geäußert werden, wird dies durch die unmittelbar anschließende Anmerkung, er würde nur für seine Kunst leben und dennoch sei ihm der monetäre Aspekt nicht egal, sowie den Zusatz „[...] das schließt sich nicht aus“, deutlich abgeschwächt (BK 4).

Im Hinblick auf das Verhältnis von Selbstvermarktung und künstlerischer Freiheit wird postuliert, dass dies „[...] ein Spannungsfeld“ sei und ein solches auch in Zukunft bleiben werde (BK 3). Nichtsdestotrotz wird die Selbstvermarktung von KünstlerInnen und die Wahrnehmung unternehmerischer Aktivitäten von den InterviewpartnerInnen meist als



unerlässlich betrachtet. Das steht auch im Einklang mit dem Befund der Studie von Schulze et al. (1997), die zu dem Ergebnis kommt, dass Selbstvermarktung sowie die Präsentation der eigenen Werke in der Öffentlichkeit wesentlich für eine erfolgreiche Etablierung sind (ebd., 145). „*Unternehmerisches Know How*“ wäre in diesem Kontext unverzichtbar (E 1), stelle aber zugleich eine Herausforderung dar, weil man zwar „[...] *in erster Linie [...] immer Künstler*“ ist, jedoch „[...] *trotzdem diesem ganzen Wirtschaftsleben irgendwie ausgesetzt [...]*“ (BK 7) ist. Darüber hinaus wird in den Gesprächen deutlich, dass ökonomisches Kapital bzw. materielle Werte, wie etwa die Größe und Ausstattung eines Ateliers, durchaus relevant sein können im Hinblick auf erfolgreiches Fußfassen bzw. sich Positionieren:

„[...] *jetzt hab i zum Beispiel das Atelier ghobt [...], des war ganz klein nur, gell? Und so fast wie a Umkleidekabine [...]. Jetzt kommt der dort hin, dann hab i gemerkt wie die Reaktionen sind in einer gewissen Gesellschaft, gell? Der kann sich nicht einmal a Atelier leisten, des kann nix sein. Genauso reagieren bei uns die Leute, das ist ein gesellschaftliches Problem. Dann beurteilt er auf einmal das Bild nicht mehr objektiv [...] sondern des Umfeld [...].*“ (BK 7)

In vielen Fällen weisen bildende KünstlerInnen wenig Interesse an und Bereitschaft zu unternehmerischem Handeln auf. Die interviewten Experten raten dazu, diesen Bereich im Falle fehlender Selbstvermarktung durch intermediäre Akteure adäquat abdecken zu lassen (E 1, E 2, E 3). Bildende KünstlerInnen gehen daher oftmals derartige Kooperationen ein, um das „[...] *Kommerzielle oder das Unternehmerische*“ entsprechend auszulagern und sich stattdessen primär ihrer Kunst zu widmen (E 1, E 3).

Ein Kritikpunkt, der mehrmals angebracht wird, ist der Umstand, dass andere Professionen, wie etwa „*Schneider, [...] Handwerker oder [...] Dienstleister*“ ebenso ein Einkommen erzielen würden, mit dem Unterschied jedoch, dass die Legitimität dessen nicht angezweifelt würde (E 1). Die fehlende Gleichstellung zwischen dem Beruf der KünstlerInnen und anderen Berufsgruppen wird etwa im Gespräch mit Künstler 6 thematisiert und kritisiert. Dieser spricht davon, dass „[...] *ein Selbstmanagement*“ zentral sei und, dass man „[...] *einen gewissen Geschäftssinn [...]*“ benötige. Es sei zudem wesentlich, „[...] *den Beruf des Künstlers oder Tätigkeit des Künstlers*“ auch tatsächlich als Profession zu betrachten und nicht bloß als „[...] *Job oder Vergnügen*“ (BK 6).

In diesem Kontext wird betont, dass das Verfügen über ökonomisches Kapital eine Existenzgrundlage darstelle und das Ausüben der eigentlichen künstlerischen Tätigkeit in vielen Fällen erst möglich mache. Künstler 4 etwa spricht davon, noch nie jemandem begegnet zu sein, „[...] *der vom Geld unberührt ist*“. Auch er betont den Umstand, dass man die Tätigkeit von KünstlerInnen so sehen müsse „[...] *wie jedes andere Geschäft*“. Wie etwa ein Bäcker seine Miete begleichen und Rohstoffe einkaufen müsse, so sei dies analog auch auf KünstlerInnen anzuwenden.

#### **5.2.4 Off-Spaces**

Seit den 90er Jahren sei in Wien ein Wachstum in der „Off-Szene“ zu verzeichnen, so Experte 3. Die Wichtigkeit alternativer Räume zeige sich dabei vor allem im Zusammenhang mit dem

Fußfassen junger KünstlerInnen (BK 5). Die Arbeit in Off-Spaces bringt den Vorteil, dass NeueinsteigerInnen „ohne große Versagensängste“ erste Erfahrungen sammeln und Feedback erhalten können. Nicht-kommerzielle Räume „[...] brechen mit der passiven Haltung und Orientierungslosigkeit, die Künstler nach dem Ende des Studiums leicht befällt“ (Scheyrer 2007).

Als eine Art Gegenpol zu den großen offiziellen Institutionen der Kunstszene habe die Entstehung von Off-Spaces unter anderem dazu beigetragen, dass „[...] die gegenwärtige Wiener Kunstszene [etwas] Unüberschaubares bekommen [...]“ habe (E 2). Andererseits bieten sie Gelegenheit „[...] für die Kunst wirksam zu werden [...]“ (E 3).

Off-Spaces werden in allen Interviews thematisiert und als bedeutsam erachtet. Den Ergebnissen im Stand der Forschung entsprechend werden sie in den Interviews primär mit der jungen Kunstszene assoziiert. Sie stellen eine Möglichkeit dar, unmittelbar nach der Studienzzeit schon „[...] an Dingen experimentieren zu können [...]“ – ein wesentlicher Aspekt, der unter Umständen „[...] in einem kommerzieller abgesteckten Feld [...]“ in dieser Form nicht mehr möglich sei (E 2).

*„[...] also es tut sich viel find ich und grad diese Jungen als Kunstszene [...] da gibt's auch viele Off-Spaces [...].“* (BK 5)

*„Die sind am Anfang wichtig [...] dass man [...] die ersten öffentlichen [...] Auftritte hat und lernt äh wie man Bilder hängt [...] also ich bin jetzt 40 und [...] ich würd ah jetzt in Off-Spaces nicht mehr ausstellen [...].“* (BK 4)

Off-Spaces wird also großes Potenzial als Sprungbrett für angehende KünstlerInnen attestiert, da sie die Chance bieten, „[...] Aufmerksamkeit zu generieren“ (E 2).

Zwar spricht auch ein bereits etablierter Künstler im Interview über ein Off-Space-Projekt, in das er aktuell involviert ist, jedoch wird ersichtlich, dass der Hauptgrund für sein Engagement ein Freundschaftsverhältnis zu sein scheint, welches er zu jenem jungen Kurator pflegt, der für die Ausstellung in diesem Off-Space verantwortlich ist. Dadurch wird erneut der Eindruck bestärkt, es handle sich um ein Unterfangen, welches in der Regel primär von der jungen Kunstszene getragen wird (BK 5).

Dass jungen KünstlerInnen mittels des Konzepts eines alternativen Raumes also ein erfolgreicher Einstieg in die Kunstszene gelingen kann, davon ist auch Künstler 2 überzeugt. Besonders der „Flair“ und die Eigeninitiative der jungen KünstlerInnen können derartige Projekte mit Erfolg krönen. Künstler 5 etwa spricht vom „weiße[n] Haus“ in Wien und nennt es als Beispiel für einen Off-Space, der schon zu einer „[...] richtige[n] kleine[n] Institution [...] geworden“ sei. Doch auch bei alternativen Räumen gilt es, nicht nur Veranstaltungsort für junge Kreative zu sein und ein x-beliebiges Publikum zu begeistern, sondern auch funktionierende Netzwerke mit Fachleuten aufzubauen und KuratorInnen, GaleristInnen sowie SammlerInnen auf die KünstlerInnen aufmerksam zu machen.

Jedoch scheinen auch Off-Spaces ihre Schattenseiten zu haben. Neben dem Umstand, dass die Gründung eines solchen nichtkommerziellen Raumes sehr zeit- und arbeitsintensiv ist

(BK 1), wird etwa in den Interviews unter anderem auch betont, dass Off-Spaces einen Einstieg in das Kunstfeld zwar ermöglichen, jedoch keine Garantie für eine erfolgreiche Zukunft in eben diesem bieten können:

*„[...] wenn man irgendwo in einem . äh eine Ausstellung macht in irgendeinem Off-Space ist man eigentlich schon dabei in der Kunstszene, aber [...] man dann tatsächlich [...] eine Galerie findet, die einen vertritt, ist wieder etwas anderes [...].“ (BK 4)*

Problematisch ist auch der Umstand, dass Off-Spaces durchaus ihren eigentlichen Zweck verfehlen können:

*„[...] meiner Meinung nach des große Problem ist [...] und des erlebe ich ja immer wieder, dass dann mehr Leute auf der Straße mit die Bierdosen davor stehen als in den Ausstellungsräumen sind und [...] ob dann wirklich die Leute die eigentlich wichtig für die weitere Entwicklung, nämlich nicht nur Sammler und Käufer sondern auch [...] Kuratoren und [...] Leute vom Kunstmarkt hinkommen [...].“ (BK 2)*

Dass ein Off-Space nur in seltenen Fällen eine lange Lebensdauer hat, ist durchaus bekannt. So konnten sich auch in Wien nur wenige Räume wirklich über Jahre hinweg halten (Probst 2009, 50; Egger 2012, 1). Auch wenn neue Projekte und Projekträume entstehen, so bestätigt Experte 2 die Kurzlebigkeit dieser und spricht von einer *„Beständigkeit des Verschwindens“*. Dies wird damit in Zusammenhang gebracht, dass auch hier irgendwann der Schritt in Richtung Etablierung gemacht werden müsse, denn auch Off-Spaces benötigen über kurz oder lang *„unternehmerische oder professionelle Begleitung“* (E 1).

Eine weitere Schwachstelle dieses Konzepts stellt die Selbstaussbeutung der KünstlerInnen und BetreiberInnen dar, welche oft auch als Grund für das Scheitern angeführt wird:

*„[...] also dass sie [Anmerkung: Off-Spaces] natürlich immer etwas Unterfinanziertes haben oder [...] sehr stark auf Selbstaussbeutung oder so beruhen, des ist leider ein bissl ja der Schwachpunkt dabei, deswegen etabliert sich auch selten mal ein einer dieser Spaces für länger.“ (E 2)*

Als primäre Problematik derartig zweckentfremdeter bzw. nicht-kommerzieller Räume wird die Finanzierung gesehen. Denn auch wenn die Räume oft zu sehr günstigen Konditionen oder gar kostenlos zur Verfügung gestellt werden (BK 2), sind Off-Spaces trotzdem mit hohen Kosten verbunden, die gedeckt werden müssen. Zwar kann manchmal auf externe Finanzierung zurückgegriffen werden, doch es gibt keine Garantie dafür, dass Projekte tatsächlich gefördert werden. In der Konsequenz greifen KünstlerInnen daher manchmal auch auf eigene finanzielle Ressourcen zurück oder stellen ihre eigenen Räumlichkeiten zur Verfügung. Künstlerin 1 etwa erzählt, dass sie bereits einmal ihr Wohnzimmer als Off-Space zur Verfügung gestellt habe. Ein halbes Jahr lang fand dort eine Ausstellung statt, die sie unter anderem durch die für sie anfallenden Mietkosten mitfinanzierte. Im Hinblick auf die Entwicklung der Off-Spaces zeigt sie sich jedoch weniger optimistisch und diagnostiziert, dass in Wien *„[...] alles teurer und teurer“* wird, weshalb sie nicht glaube, *„[...] dass bald wieder so eine Off-Space-Welle kommt“* (BK 1).

Im Falle externer Finanzierung gilt es, Anträge zu verfassen und sowohl bei öffentlichen als auch privaten Institutionen um Fördermittel anzusuchen. Jedoch werden diese, sofern ein Antrag genehmigt wird, in der Regel zeitverzögert ausbezahlt und fallen zudem meist relativ niedrig aus. Experte 3 erwähnt in diesem Kontext etwa die „Kleinprojektförderung“, im Rahmen derer „[...] kleine Beträge, so 1.000, 1.500, 2.000 Euro für Off-Spaces [...]“ zur Verfügung gestellt werden, um Ausstellungen zu unterstützen.

### **5.3 Förderungen und Subventionen**

Vor allem im Hinblick auf öffentliche Förderungen nimmt Wien im österreichischen Fördersystem eine Sonderstellung ein, da der Bund ebenso seinen Sitz in Wien hat. Aufgrund dessen hat die Stadt ihren primären Fokus auf den Kunstankauf gelegt (<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/bildendekunst.html>), während der Bund im Vergleich ein breiteres und „starkes Stipendienprogramm“ hat (E 3). Die öffentlichen Leistungen reichen im Allgemeinen von den bereits erwähnten Ankäufen, über Stipendien, Artist-in-Residence-Programmen, Staatspreisen, Projektförderungen (z.B. Zuschüsse für Kataloge und Ausstellungen) bis hin zur Vergabe von Ateliers. Somit sind im Hinblick auf das ökonomische Kapital primär monetäre Mittel und Sachleistungen wesentlich, welche den jungen KünstlerInnen den Einstieg in vielen Fällen erleichtern können.

Da in den Gesprächen primär von öffentlichen Förderungen gesprochen wird, beziehen sich die folgenden Ausführungen zu Förderungen, finanziellen Mitteln und Sachleistungen ausschließlich auf öffentliche Leistungen von Stadt und Bund. Auf private Förderungen wird im Anschluss noch kurz Bezug genommen.

Die Beantragung von Fördermitteln diverser Natur wird nach Einschätzung von Künstlerin 1 hierzulande als legitim und durchaus üblich erachtet (BK 1). Den Einschätzungen von Experte 2 zu Folge, schneide das österreichische Förderwesen im internationalen Vergleich insgesamt recht gut ab:

*„Also also was es natürlich gibt in Österreich oder auch in Wien, es gibt ja den Bund und das Land, das ist eh bekannt, und irgendwie ist so so ein immer noch so ein vergleichsweise großzügiges Fördersystem, also also ich glaub da kann man als bildender Künstler also über Stipendien, Ankäufe usw. also so recht und schlecht irgendwie sich ein bisschen mitfinanzieren.“ (E 2)*

Das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (BMUKK) ist nach eigenen Angaben um ein breites Förderangebot bemüht, um „Rahmenbedingungen für die Entwicklung einer lebendigen Kunst- und Kulturszene in Österreich zu gewährleisten“ (<http://www.bmukk.gv.at>). Dem Kunstbericht zufolge wurden im Jahre 2011 insgesamt 86,9 Millionen Euro seitens der Kunstsektion aufgewendet (Kunstbericht 2011, 8).

Experte 3 erklärt diesbezüglich, dass die Vielfaltigkeit gewährleistet und auch ein entsprechendes Budget vorhanden sei, die Umverteilung desselben jedoch keineswegs zugunsten der jungen Bildenden Kunstszene in Wien ausfallen würde. Diesen Umstand führt

er auf die starke geschichtliche und kulturelle Prägung der Stadt Wien zurück.

*„Des is a quasi die österreichische Tradition [...] Des ist der große Unterschied zu Deutschland und der Schweiz, wo eben viel längere Traditionen da auch der Kunst helfen eine viel größere Wertschätzung wenn Bildende Kunst da ist, und ja des äußert sich auch in den Budgets. Also Wien hat ein sehr ansehnliches Kulturbudget verglichen mit der Einwohnerzahl [...] aber die [...] Verteilung geht zu einem sehr, sehr hohen Prozentsatz auf die reproduzierenden Künste Theater, Musik, die großen Häuser [...] Also für die Bildende Kunst heißt des, wir sind eigentlich ein ganz ein kleiner, kleiner äh ein kleines Torteneck an dem ganzen Spiel.“ (E 3)*

Dabei fließt der Hauptanteil der Fördergelder in die großen Institutionen bzw. in die „Aufrechterhaltung unterschiedlicher Organisationen im Bereich der Bildenden Kunst“ (Schulz et al. 1997, 246) und kommt den KünstlerInnen oftmals nur indirekt zugute. Als Beispiel sei hier die Schaffung neuer Ausstellungsräume genannt, die dann aber primär bereits etablierten KünstlerInnen und nicht den angehenden KünstlerInnen zu Nutzen kommen (ebd.).

Die Experten sind sich einig, dass vor allem junge KünstlerInnen von den Förderungen Gebrauch machen sollten, soweit dies möglich sei. Diese Überzeugung teilen auch die befragten KünstlerInnen, die bereits mehr oder weniger erfolgreich Förderungen beantragt haben. Künstler 5 etwa gibt an, sich für ein einjähriges Staatsstipendium beworben zu haben: *„[...] angesucht hob i aber bin nur abgelehnt worden“* (BK 5). Von positiven Erfahrungen weiß hingegen Künstler 6 zu berichten. Er führt in diesem Kontext aus, dass Förderungen zumindest kurzfristig ausreichend ökonomische Sicherheit bieten können, um einigermaßen frei von Zwängen zu arbeiten – ein Umstand, der das Fußfassen am Beginn der künstlerischen Laufbahn zu erleichtern vermag:

*„[...] ich hab einmal angesucht für ein Staatsstipendium und für ein Atelier (mhm) und hab eigentlich gehofft, dass ich das Atelier bekomme, hab aber dann ein Jahr lang ein Stipendium bekommen [...] als junger Künstler oder junge Künstlerin finde ich das auch ganz in Ordnung, wenn man eine Förderung ansucht. Mir hat das wahnsinnig geholfen auch, also für mich waren das, ich glaub des waren damals 10.000 Schilling, des war für mich ein Vermögen und ich hab ein Jahr lang sorgenfrei arbeiten können.“* (BK 6)

Die Relevanz der Unterstützungen schlägt sich auch in den Zahlen nieder. Etwa 73,6 % der bildenden KünstlerInnen wiesen 2008 Berührungspunkte mit der Förderlandschaft auf (Schelepa et al. 2008, 118). Die öffentliche Hand zeigt sich als wesentliche Subventionsgeberin, doch die Beantragung öffentlicher Gelder und Mittel ist an bestimmte Voraussetzungen gebunden, weshalb bereits im Vorfeld eine Selektion erfolgt. Das impliziert bereits, dass nicht jede/r bildende KünstlerIn einen Antrag einreichen kann. So ist etwa das ökonomische Kapital, wie bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnt, stark an das institutionalisierte kulturelle Kapital gebunden.

Künstlerin 1 steht den Förderungen der öffentlichen Hand eher skeptisch gegenüber. Zwar sei es für die Tätigkeit als KünstlerIn nicht unmittelbar notwendig, einen akademischen

Abschluss zu haben, andererseits seien jedoch viele der Förderungen und Subventionen des BMUKK an einen Studienabschluss gebunden. Sie erklärt, dass das „ökonomische System“ in Österreich die KünstlerInnen verpflichtend an den akademischen Grad bindet, denn Förderungen seien vor allem für junge KünstlerInnen im Hinblick auf das Fußfassen und die Etablierung wesentlich. Problematisch ist das Förderansuchen also etwa für QuereinsteigerInnen, wie etwa Künstler 2, der die klassische akademische Laufbahn nicht durchlaufen hat:

*„[...] da gibt's ein eigenes System von a diesen Universitätsprogrammen und Förderprogrammen [...] wo man ansuchen kann und ah verschiedene Stipendien bekommt und so weiter. [tiefes einatmen] Dieses, das ist ein ganzes Netzwerk, ein ganzes System, ah dieses System war, ist für mich verschlossen gewesen, weil [...] ich einerseits zu alt bin, zweitens kein Absolvent von dieser einer Schulen von hier bin, also ich bin ein Quereinsteiger und hab diese ganzen, dieses System nicht durchlaufen können.“ (BK 2)*

Wieder andere Förderungen sind an eine Altersgrenze gebunden, wie beispielsweise Startstipendien oder Artist-in-Residence-Programme, die man nur bis zum 35. Lebensjahr beantragen kann (<http://www.bmukk.gv.at/kunst/foerderungen/index.xml>). Zudem erschweren die Unübersichtlichkeit der Informationen und die mangelnde Transparenz in der Vergabe den bildenden KünstlerInnen den Zugang zum Fördersystem (Schelepa et al. 2008, 138).

Künstlerin 4 erachtet neben diesen Restriktionen noch weitere Punkte als verbesserungswürdig, so erklärt sie, dass das Fördersystem durchaus breiter streuen sollte und den KünstlerInnen gerade zu Beginn ihres kreativen Schaffens nicht zu viele Schranken im Hinblick auf die Arbeit gesetzt werden sollten. Als KünstlerIn sei es gerade zu Beginn des Kunstschaffens wichtig zu experimentieren. Dadurch, dass Förderungen aber in den meisten Fällen ergebnisorientiert angelegt seien, würde den KünstlerInnen das Experimentierfeld genommen und der Druck, auch relativ früh bereits erfolgreich zu sein, erhöht. Die Auflagen für diejenigen, die sich erfolgreich für eine Förderung bewerben können, sind strikt. Künstler 5 weist etwa darauf hin, dass man als Geförderte/r verpflichtet sei, dem Bund Mappen vorzulegen und während des Stipendienjahres Ergebnisse zu präsentieren (BK 5).

Experte 2 spricht sich trotz aller bürokratischen Hürden und Hindernisse dafür aus, dass sich angehende bildende KünstlerInnen in jedem Falle um Förderungen bewerben sollten, denn oft sind die Stipendien abgesehen von diversen Nebenjobs die einzige Erwerbsquelle und somit die einzige Möglichkeit, sich zu Beginn „über Wasser zu halten“ (E 2). Künstlerin 1 erklärt weiters, dass nicht genug Fördermittel für alle da seien, aber zumindest die Option Förderungen zu beantragen schon wichtig sei. Dabei gilt es ihres Erachtens nach, Durchhaltevermögen zu beweisen und immer wieder Anträge zu stellen (BK 1).

Künstler 4 hingegen merkt an, dass man sich von Niederlagen nicht abschrecken lassen dürfe und einfach immer wieder ansuchen müsse, um tatsächlich einmal gefördert zu werden. Dabei sei es wichtig, das Augenmerk nicht allein auf ein Projekt oder spezifische Subventionen zu legen, sondern breiter anzusetzen (BK 4).

Hat man das Prozedere erst einmal erfolgreich hinter sich gebracht und kommt in den Genuss einer Förderung, dann verbessert sich nicht nur die finanzielle Lage der KünstlerInnen, sondern es sind oftmals auch positive Auswirkungen auf ihr Ansehen feststellbar. Eine Anhäufung ökonomischen Kapitals geht in diesem Fall also durchaus mit der Akkumulation von symbolischem Kapital einher. Stipendien, Preise und Artist-in-Residence-Programme haben nämlich in vielen Fällen einen vorteilhaften Einfluss auf das Renommee der KünstlerInnen. Künstler 5 etwa spricht in diesem Zusammenhang davon, dass wenn der Staat „[...] auch der Mäzen ist [...]“, eine Förderung auch als eine Form der „Bestätigung“ fungiert, schließlich sei die Qualifikation dafür nicht einfach zu erbringen (BK 5).

Die starke symbolische Bedeutung der Förderung manifestiert sich auch darin, dass die Erfolgchancen größer sind, wenn man zuvor bereits erfolgreich um Förderung angesucht hat. Für das weitere Ansuchen der KünstlerInnen bedeutet dies, eine höhere Wahrscheinlichkeit, weitere öffentliche Mittel akkumulieren zu können. Dieser wahrgenommene Zusammenhang wird jedoch von den KünstlerInnen äußerst kritisch gesehen. Künstlerin 1 erklärt dies folgendermaßen:

*„Und es ist es ist auch leider so, dass du sobald du etwas bekommst, dann bekommst du zweites und drittes und viertes Mal, das heißt [...] diese Förderpolitik ist so angelegt, dass [...] bestimmte Leute die ganze Zeit gefördert werden und manche gar nicht.“* (BK 1)

Förderungen werden in den meisten Fällen von einer Fachjury vergeben. In den Gesprächen zeigen sich sowohl die Experten als auch die KünstlerInnen kritisch gegenüber den Urteilen einer solchen Jury. Die Entscheidung darüber, ob jemandem ein Stipendium, ein Artist-in-Residence-Programm oder ein Atelier gewährt wird oder nicht, wird in vielen Fällen als zu willkürlich bzw. subjektiv empfunden. Angeprangert wird von Künstler 5 etwa der Umstand, dass persönliche Vorteile gegenüber anderen MitbewerberInnen in manchen Fällen daraus erwachsen, dass Ansuchende und Jurymitglieder einander teilweise gut kennen.

*„[...] es gibt oft a schon Ungerechtigkeit [...] wirklich oft so dass [...] viele Künstler, finde ich, beobachte ich, die kennen dann scho den, der do drinnen sitzt und [...] gerechter wärs a Jury die nichts damit zu tun hat, was weiß ich irgendwas England aber des is halt teuer, Deutschland von mir aus weiter weg, die do keinen, die des rein so unter Anführungszeichen objektiv betrachten können [...].“* (BK 5)

Außerdem kritisieren die InterviewpartnerInnen, dass die Entscheidungen gehäuft auch zugunsten bereits etablierter KünstlerInnen ausfallen. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt die Studie von Schelepa et al. Im Rahmen der Analyse zeigte sich ein deutlicher „Zusammenhang zwischen dem Erfolg innerhalb der Fördersysteme und dem Grad der Etablierung“ (Schelepa et al. 2008, 121). Hier zeigt sich der Vorteil der Etablierten gegenüber den weniger Etablierten, die durch den Erhalt weiterer Förderungen ihren eigenen Etablierungsgrad ausbauen können (ebd.). Die Anhäufung symbolischen Kapitals, die mit dem Erhalt einer Förderung einhergeht, führt in weiterer Folge zu einer erneuten Akkumulation ökonomischen Kapitals in Form von Förderungen und legitimiert diese

zusätzlich. Dadurch kann die Vormachtstellung etablierter KünstlerInnen gegenüber weniger etablierten KollegInnen oftmals noch weiter ausgebaut werden.

Auf Ungerechtigkeiten in der Vergabe öffentlicher Leistungen wird in den Interviews mehrfach Bezug genommen:

*„[...] aber ich glaube sicher, es ist der Fall, wenn man einen bestimmten Bekanntheitsgrad hat, kommt man leichter an Förderungen, kriegt man leichter was [...] zuerkannt als nicht, weil die Leute . sehn mitn Ohr.“ (BK 3)*

*„Aber es stimmt, also es gibt Förderungen, die natürlich eher so etabliertere Personen kriegen, die, die es nicht wirklich nötig haben.“ (BK 1)*

*„Wenn, dann ist er schon etabliert und dann kriegt er glei ein Museum [...] ist ja legitim, nur die Leute [...] sind schon derartig etabliert, äh, sind s t i n k reich, auch um da keine Namen zu nennen . ich mein, der kann sich selber ein Museum bauen, wie gesagt. Ich gönn es jedem, ja? Mich nicht falsch verstehen. Aber dann sollt ich . zumindestens . net dasselbe, aber zumindest anteilig, ja, anteilig, dasselbe Geld, anteilig zumindest in die Hand nehmen um auch junge [räuspert sich], noch nicht so etablierten, die vielleicht sogar viel besser sind - von der Kunst her - die Chance geben, dass sie auch einmal . einen Schritt in diese Richtung machen, ja?“ (E 1)*

Das Kunstfeld mit seiner Förderlandschaft ist jedoch nicht nur von öffentlichen Mitteln geprägt, sondern auch von den Leistungen einer privaten Gönnerschaft. In Österreich haben sich für die jungen KünstlerInnen im Zusammenhang mit der Erlangung von Geldern und Sachgütern/-leistungen private Förderer und Förderinnen als neue lukrative Quelle erwiesen. Gerade im Hinblick auf das Fußfassen gewinnen Mäzene für die jungen KünstlerInnen an Bedeutung. Bei den privaten Förderern und Förderinnen sind die Voraussetzungen unterschiedlich. Je nachdem welche private Person oder welches Unternehmen Subventionen anbietet, sind auch die Voraussetzungen für den Erwerb dieser unterschiedlich, jedoch immer am persönlichen Interesse und Geschmack des Mäzens ausgerichtet (Staracek 2012, 30).

Dabei reichen die Förderungen, wie bei den öffentlichen Institutionen, von Stipendien über Artist-in-Residence-Programme bis hin zu Ateliers. In diesem Zusammenhang erklärt Künstler 5, dass es in Wien eine neuartige Entwicklung gäbe und viele private ImmobilienhändlerInnen jungen KünstlerInnen ihre Wohnungen und Räume kostenlos zur Verfügung stellen. Dabei müssen die KünstlerInnen die laufenden Kosten begleichen, jedoch keine Mietkosten bestreiten. In manchen Fällen dürfen sich die ImmobilienhändlerInnen dann im Gegenzug ein Bild des/der KünstlerIn aussuchen.

Künstler 7 führt die Kunstszene mit ihren Mäzenen noch weiter aus und erklärt, dass im internationalen Vergleich gerade die österreichische Privatwirtschaft in jüngster Zeit präsenter im Feld agiere:

*„[...] es gibt wirklich sehr viele Firmen . in Österreich, die, die sich engagieren, auch für Bildende Kunst, nicht? also des, da kann man, wurscht obs der Launig ist, obs der Essl*



*ist, obs . also jetzt amal die wirklich großen, aber natürlich auch im Museumsquartier gibt's sehr viele Gastateliers und so, net? [...] die Francesca von Habsburg und so, da gibt's ja wirklich Leute, die sich echt engagieren für junge äh Kunst.“ (BK 7)*

#### **5.4 Dispositionen und habituelle Muster im Feld**

In den Interviews, sei es mit den Experten, sei es mit den KünstlerInnen, werden mehrere Themen angesprochen, welche in Zusammenhang mit habituellen Mustern sowie Dispositionen von KünstlerInnen für den Feldeinstieg und die Positionierung im Feld relevant erscheinen. Dies soll nun im letzten Abschnitt der Ergebnisdarstellung auf Grundlage der Betrachtung des Habitus im ganzheitlichen Kontext des sozialen Feldes der Bildenden Kunst illustriert werden.

Für eine erfolgreiche Etablierung im Feld benötige es in erster Linie Durchhaltevermögen, Hartnäckigkeit und Versessenheit im Verfolgen eigener Ziele, so Experte 2:

*„[...] das wichtige ist finde ich wirklich, [...] so eine Beharrlichkeit und sich auch nicht entmutigen lassen und so [...].“ (E 2)*

Zwar sei die Qualität des künstlerischen Schaffens ein maßgebliches Kriterium, dieses sei jedoch mit dem Nicht-Vorhandensein der genannten Eigenschaften nur schwer erreichbar. Es bedarf somit seitens junger Kunstschaffender eines gewissen Qualitätsanspruches an sich selbst (E 2). Experte 1 vertritt die gleiche Auffassung. In seiner Tätigkeit als Galerist erscheint es für ihn grundlegend, dass KünstlerInnen auch Ansprüche an sich selbst hegen und sich weiterentwickeln möchten. In diesem Zusammenhang sei auch Eigeninitiative ein wichtiges Attribut (E 1).

Künstler 7 weist indessen darauf hin, dass man sich am Beginn eines Feldeinstieges erst Schritt für Schritt hocharbeiten müsse (BK 7):

*„Naja, wenn man jetzt glaubt, wirklich man muss jetzt gleich die Welt zerreißen, es ist, so ist des net, gell? Also du solltest, man muss Step by Step gehen, gell? Man überschätzt sich ja ganz gern in der Qualität, des muss man auch dazu sagen, das ist halt schwierig (mhm) Da ist es viel besser, wenn man ab und zu auf andere Leute hören, hört, die mehr sehen und schon mehr gesehen hat [...].“ (BK 7)*

Die Eigeninitiative sei laut Künstlerin 1 eine künstlerische Attitüde an sich (BK 1). Ähnlich sieht dies Experte 2. Der künstlerische Werdegang sei dadurch geprägt, sich von Beginn an von anderen KünstlerInnen abzusetzen und seinen eigenen Stil zu entwickeln. Eine Handschrift und Unverkennbarkeit für sich zu entdecken, liege in der Natur der Sache. Dabei fiele es häufig schwer, nicht gewissen Trends und Moden zu folgen. Als Strategie empfiehlt Künstler 6:

*„[...] in sich hineinzuhorchen, was will ich denn, wo steh ich als Künstler, wo sind meine, wo ist mein Anliegen, wo sind meine meine Ideen, meine Fantasien [...].“ (BK 6)*

Die Selbstpositionierung sei in der Kunst ein Spannungsfeld, welches immer aufrecht erhalten bleiben würde. Einerseits gilt es seinen eigenen Stil zu entwickeln um Wiedererkennbarkeit zu generieren, andererseits sich ständig fortzuentwickeln, da immer wieder etwas Neues gefragt sei. Auch dies seien Anforderungen an KünstlerInnen (BK 3).

Künstlerin 3 spricht in diesem Kontext von Durchsetzungsvermögen. Niederlagen dürften nicht dazu führen, dass man den Glauben an sich selbst verliere und gar das Dasein als KünstlerIn an den Nagel hänge. Man dürfe sich selbst nicht zu ernst und wichtig nehmen. Am Ball bleiben und immer wieder aufs Neue versuchen, seine Bestrebungen zu erreichen, sind dabei weitere wichtige Kriterien, welche genannt werden (BK 3).

*„Na ja also ich meine es ist eigentlich ah ein ein Kampf, der nie aufhört, ich würd das mal so sehn ja, und dass, darauf muss man sich gefasst machen, also es fällt einem nix in den Schoß, niemals, also des war von Anfang an so und und ich denke, das wird auch immer so bleiben ja [...] also es steckt einfach wahnsinnig viel Arbeit und Durchhaltevermögen dahinter.“* (BK 3)

Bewältigen könne man dies, indem man davon überzeugt sei, seinen eigenen Weg gehen und wirklich KünstlerIn sein zu wollen. Man müsse mit einer gewissen Leidenschaft bei der Sache sein, da „Halbherzigkeiten“ durch Druck und Konkurrenz schnell zu einem Scheitern im künstlerischen Feld führen würden (BK 3).

Am Ball bleiben ist jedoch nicht nur für junge KünstlerInnen bedeutend. Auch erfolgreiche KünstlerInnen, so Experte 3, würden schnell aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwinden, wenn sie aus bestimmten Gründen ihre künstlerischen Tätigkeiten unterbrechen und nicht dafür Sorge tragen im Gespräch zu bleiben.

*„[...] innerhalb von zwei drei Jahren sind die komplett weg und des is nochher natürlich einfacher, wenn man schon da war, aber da anzuschließen ist net so selbstverständlich.“* (E 3)

Im Gespräch bleiben (BK 2), Resonanz erzeugen, den Druck standhalten (BK 7) und ein Gesicht bekommen, werden als weitere Kriterien genannt, um künstlerisch erfolgreich sein zu können. Dabei sei es als KünstlerIn zentral, verschiedene Veranstaltungen und Vernissagen zu besuchen um von AkteurInnen wie Galeristinnen und SammlerInnen wahrgenommen zu werden (BK 7). Eine Affinität dazu, in der Öffentlichkeit stehen zu wollen, müsse als KünstlerIn vorhanden sein, da es introvertierte Menschen im künstlerischen Feld sehr schwer hätten (BK 5).

Dies steht auch in Zusammenhang mit dem Wohnort von KünstlerInnen. Viele leben und arbeiten in Wien oder besitzen darüber hinaus einen Zweitwohnsitz oder ein Atelier in der Stadt. Um Wien komme man nicht herum, so Künstler 7. Auch wenn man sich im Ausland befände, brauche man eine Adresse in Wien, weil es die einzige größere Stadt in Österreich sei, welche in den großen Kunst-Metropolen bekannt ist. Dies habe jedoch auch wirtschaftliche Gründe (BK 7), da die Rahmenbedingungen in der Stadt besser und die Kunstszene ausgeprägter sei. Alleine sein und sich aus dem Geschehen auf das Land

zurückziehen, dies müsse man sich erst leisten können (BK 5). Nur wenn man wirklich erfolgreich ist und sich international einen Namen machen konnte, wirke sich dies nicht negativ auf das künstlerische Dasein aus (BK 5).

Auch ist es wichtig in einem künstlerischen Umfeld tätig zu sein. Experte 2 ist der Ansicht, dass das isolierte Arbeiten auf Dauer unbefriedigend sein kann, da man sich als KünstlerIn ja auch an anderen messen müsse. Dies wirke wie ein Korrektiv, da man anhand der Auseinandersetzung mit dem Gegenüber auch besser abschätzen könne, wie man als KünstlerIn eingeschätzt wird und wo man steht (E 2).

Die Sorge um die eigene Existenz ist ein Umstand, welcher nicht nur junge, sondern auch etabliertere Künstlerinnen in ihrer Laufbahn beschäftigt.

*„I merk des selber, weißt eh, weil du hast halt ab und zu schlaflose Nächte und so, jetzt hast a paar tausend Euro Fixkosten im Monat und, und hast no immer irgendwie nix verkauft oder wie auch immer, oder, oder ka Galerist hot wos verkauft. Und, und, und.. net ? Also damit muss ma umgehen können, gell, und, des sog i da, da spielen viel mehr, es is net nur des, des , äh, äh Malen sondern da spielen so viel Sachen zam die dann auf dich zukommen, dass es extrem schwer ist, gell, glaub i.“ (BK 7)*

Im Zusammenhang mit der Einschätzung von Erfolg zeigt sich bei den befragten KünstlerInnen ein ambivalentes Bild. So scheint es manchen KünstlerInnen zum Teil bedeutend, nicht marktaffin zu wirken und den unmittelbaren Zusammenhang zwischen ihrem künstlerischen Schaffen sowie ökonomischen Interessen zu „verschleiern“. Kunst würde der Kunst wegen praktiziert und nicht um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Wenn man dabei noch Geld verdienen würde, so wäre dies ein schöner Nebeneffekt, welcher aber nicht im Zentrum des Interesses sowie der Bestrebungen stehen würde.

Experte 1 schildert seinen Eindruck als Galerist folgendermaßen:

*„Es gibt natürlich schon sehr subjektiv, individuelle Künstler, habe ich auch kennengelernt, ja? Die wollen . die wollen nicht einmal, dass du sie anschaust als Galerist . ah, oder jo, wenn es unbedingt sein muss, wollen sie schon einmal eine externe Meinung, sozusagen hören, rein übers Kunstwerk betreffend, aber ausstellen oder so, um Gottes Willen, des will ich, des will ich nicht, ja? Ich male für mich selbst . ist eh ok, ja? Gibt es auch, ja? Also das gibt es schon auch. Aber ganz verschwindend, 3 von 100 (mhm) so ungefähr.“ (E 1)*

Erfolg bedeutet für die KünstlerInnen gute Arbeiten zu produzieren (BK 6), dass man das machen könne, was man will (BK 5) oder sich finanziell gesehen über Wasser halten könne (BK 7). Auch ginge es in der Kunst nicht um Reichtum und Prestige durch Geld; wenn man damit „überleben“ könne, so sei dies ausreichend (BK 5).

Auf der anderen Seite wird das Dasein als KünstlerIn mit Handwerksberufen verglichen, da man als KünstlerIn ja auch Materialkosten hätte und sein Lebensunterhalt finanzieren müsse. Wie der Bäcker mit seinen Brötchen, so müsse auch der/die KünstlerIn mit seinen/ihren Werken Geld verdienen.

Ein weiteres Merkmal ist jenes, dass man sich als KünstlerIn niemandem antragen könne, sondern darauf warten müsse, dass man von GaleristInnen oder KuratorInnen angeworben wird (BK 2). Dies gehöre zu den Regeln und Verhaltenscodes, welche nirgendwo festgeschrieben sind, sodass es für von außen kommende KünstlerInnen anfangs schwierig sei, sich in der Wiener Kunstszene zurechtzufinden (BK 1).

Künstler 7 beschreibt dies folgendermaßen:

*„Des kommt nie gut, wenn du selber irgend, des is sogar in meinem Alter no so, dass wenn i jetzt irgendwo hinkomm und mi selber irgendwie vorstell oder selber Kataloge verschick, des kommt anfocht net so gut, als wenn des, wenn des jetzan über an über aaa a dritte Person oder über a Institution geht, net? Des ist so, net? Da sind natürlich gewisse Sachen, wo man eher . . vorsichtig sein sollte. (mhm) Sprich, wenn man da jetzt glaubt, man ist jetzt wirklich so weit und muss an jeden die Tür einrennen, es is ab und zu äh kontraproduktiv, net? Hab i a, hab i a ab und zu sehr viel Fehler gemacht und die hängen einem lange nach.“ (BK 7)*

Auch Künstler 6 berichtet davon, dass es sich nicht gehöre, mit seiner Mappe zu Galerien zu gehen.

Als KünstlerIn wird man somit nur zu einem gewissen Maße aktiv, indem man u.a. Kontakte knüpft oder Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die tatsächliche Auswahl treffen hingegen die Institutionen des Marktes. Auch in diesem Zusammenhang spielt das vorhergenannte Durchhaltevermögen eine wichtige Rolle, da es sozusagen eine Art Feld-Anforderung darstelle, zu warten bis man vom Markt ausgewählt wird.

Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Rolle, in welcher sich KünstlerInnen wägen. „*Art pour l`art*“, so Künstler 7, sei ein Charakteristikum des künstlerischen Feldes. KünstlerInnen würden für eine kleine Schicht an Interessierten, meist SammlerInnen, arbeiten (BK 7). Umso mehr Leute auf einer Vernissage, umso schlechter sei der/die KünstlerIn (BK 7). Auch könne man Kunst nicht erlernen, so Künstler 5, es sei eine Lebensphilosophie.

*„ [...] weil i bin der Meinung, wenn das zu einfach gehen würde dann dann dann denk i ma dann wird die Kunst schlechter, das glaub ich, es spielt ja alles zusammen, weil das ist ja eine Lebensphilosophie, die man da irgendwie macht, net? Und des spielt jo des einen ah, i denk i denk mir wens dann zu angenehm wird, dann wird die Kunst zu angenehm oder so gell, i glaub, dass das schon mit rein spielt [...].“ (BK 7)*

Kunst und Exklusivität werden somit in einen starken Zusammenhang gebracht. Dahinter steht die Annahme, dass der oft schwere Einstieg in das Feld diese Exklusivität aufrecht erhält, da es meist nur jene schaffen, welche wirklich die Begabung sowie das Können, aber auch den dafür notwendigen Habitus aufweisen.

## 6 Resümee und Ausblick

Dieses qualitative Forschungsvorhaben zur Untersuchung des sozialen Feldes der bildenden Künste in Wien basiert auf den Theorien Pierre Bourdieus zu sozialen Feldern, Habitus, Kapitalsorten und seiner Konzeption der relativen Autonomie des Kunstfeldes (Bourdieu 1993, 1999). Das Erkenntnisinteresse liegt auf der Erforschung des Feldzuganges und der Etablierung bildender KünstlerInnen in Wien sowie auf der Erschließung zentraler Merkmale des künstlerischen Feldes. Das Ziel der Studie besteht darin, Wissen über den Kunstmarkt in Wien zu generieren und dadurch bestehende Lücken im wissenschaftlichen Diskurs zu füllen. Empirische Untersuchungen zum Kunstmarkt existierten bislang nur zu Gesamtösterreich, weshalb die Erschließung der Struktur des Kunstfeldes in Wien aus Sicht relevanter AkteurInnen ein zentrales Novum dieser Studie darstellt. Jungen Kunstschaffenden sollen durch die Studie Schwierigkeiten sowie erfolgreiche Strategien der Positionierung im Sinne einer Etablierung aufgezeigt werden.

Die Analyse der narrativen Interviews, die sowohl mit KünstlerInnen als auch mit Experten durchgeführt wurden, bringt drei im Hinblick auf das Fußfassen zentrale Angelpunkte zum Vorschein: Ausbildungsstätten, Institutionen des Kunstmarktes sowie Förderungen und Subventionen.

Als bedeutsamste Ausbildungsstätten wurden die beiden Kunsthochschulen in Wien genannt, einerseits die Akademie der bildenden Künste, andererseits die Universität der angewandten Kunst. Sie werden als das „*Um und Auf*“ (E 2) der Wiener Kunstszene betrachtet und als „*Geburtsort*“ (E 1) der Kunstschaffenden in Wien. Als umso fataler werden in diesem Zusammenhang Defizite im Außenauftritt der beiden Kunsthochschulen (E 3) sowie der Wissensvermittlung im betriebswirtschaftlichen Bereich betrachtet (BK 1). Eine weitere wesentliche Problematik besteht darin, dass Kunsthochschulen eine Art „*geschützte[n] Raum*“ (BK 1) darstellen – ein Umstand, der AbsolventInnen vor große Herausforderungen stellt sobald sie sich in einem Umfeld abseits der Ausbildungsstätte bewähren müssen. Augenscheinlich wird durch die Analyse auch die Bedeutung des symbolischen Kapitals. Obwohl in den Interviews nicht explizit als zentral deklariert, bringt eine Analyse der latenten Gehalte zum Vorschein, dass es als durchaus relevant gilt, wessen SchülerIn man während der Studienzeit war (BK 1). Es handelt sich dabei um eine Form von Referenz, die üblicherweise auch in Lebensläufe Eingang findet.

Im Kontext der Institutionen des Kunstmarktes zeigt sich ein differenziertes Bild im Hinblick auf ihre jeweilige Bedeutung für das Fußfassen. Unter den intermediären AkteurInnen sind es vor allem GaleristInnen und SammlerInnen, denen im Hinblick auf das Fußfassen und die Positionierung im Kunstfeld eine zentrale Rolle zugeschrieben wird (BK 6, BK 7). Aus den Interviews geht in diesem Kontext auch hervor, dass der Bekanntheitsgrad dieser AkteurInnen oftmals in direkten Zusammenhang mit dem der vertretenen KünstlerInnen gebracht wird, da etwa „*Galerist [...] nicht Galerist [ist]*“ (BK 2). Eine derartige Kooperation ist jedoch nicht unproblematisch und eine Garantie für einen erfolgreichen Einstieg ins Kunstfeld ist nicht gegeben (E 2, BK 5, BK 6). Neben ihrer Funktion als Instanzen für das

Fußfassen werden Galerien bzw. die Vertretung durch eine Galerie oftmals auch als Indikator für Erfolg gesehen (E 2) – sie erfüllen also eine Art Doppelrolle.

Museen hingegen werden als weniger relevant für den Feldeinstieg erachtet. Das kann unter anderem darauf zurückgeführt werden, dass es eines bestimmten „*Bekanntheitsgrades*“ (BK 2) bedarf, um in einem Museum ausstellen zu können. In ähnlicher Manier werden auch Kunstmessen in den Interviews kaum thematisiert. Bedeutung wird ihnen jedoch von Experte 1 zugeschrieben, der sie als wichtigen „*Parameter [...] der Bekanntmachung*“ betrachtet.

Im Hinblick auf das Verhältnis von Kunst und Markt zeichnen die Aussagen der InterviewpartnerInnen ein sehr inkonsistentes Bild. Ein zunächst postulierter Antagonismus zwischen Kunst und Markt wird etwa im weiteren Gesprächsverlauf wieder stark relativiert (BK 4). In diesem Kontext wird auch die Selbstvermarktung der KünstlerInnen sowie die Präsentation ihrer Werke in der Öffentlichkeit als zentral für eine erfolgreiche Etablierung erachtet. Das Atelier dient dabei oftmals als eine Art Visitenkarte nach außen (BK 7).

Im Hinblick auf die Institutionen des Kunstmarktes nehmen Off-Spaces eine zentrale Rolle ein, da diese meist nichtkommerziellen Räume primär von angehenden KünstlerInnen initiiert und in weiterer Folge auch genutzt werden. Für bereits etablierte KünstlerInnen stellt ein aktives Off-Space Engagement eher ein No-Go dar (BK 4). Off-Spaces bieten die Chance, „*[...] Aufmerksamkeit zu generieren*“ (E 2) und werden deshalb als mögliches Sprungbrett für angehende KünstlerInnen betrachtet. Garantie für einen erfolgreichen Einstieg in die Szene gibt es allerdings auch im Falle eines Off-Space-Projektes nicht (BK 4). Aufgrund ihrer zeit- und ressourcenintensiven Natur gehen derartige Unterfangen in einigen Fällen sogar mit einer gewissen „*Selbstaubeutung*“ einher (E 2). Zudem wird Off-Spaces generell eine Kurzlebigkeit attestiert, sie weisen unter anderem aufgrund des Fehlens einer „*unternehmerische[n] oder professionelle[n] Begleitung*“ meist eine „*Beständigkeit des Verschwindens*“ auf (E 2). Neben diesem Umstand wird vor allem die notwendige Finanzierung als problematisch betrachtet. Obwohl derartige zweckentfremdete Räume meist zu relativ günstigen Konditionen zur Verfügung gestellt werden, sind die anfallenden Kosten dennoch für viele KünstlerInnen eine Hürde (BK 2).

Den dritten zentralen Angelpunkt stellen die Förderungen und Subventionen dar, die im Kontext des Fußfassens angehender KünstlerInnen eine große Bedeutung haben. Wien nimmt nicht zuletzt aufgrund des Umstandes, dass der Bund seinen Sitz in der Hauptstadt hat und über ein „*starkes Stipendienprogramm*“ verfügt, eine Sonderstellung im österreichischen Fördersystem ein (E 3). Die öffentlichen Leistungen umfassen Stipendien aller Art, Ankäufe, Artist-in-Residence-Programme, Staatspreise und diverse Projektförderungen. Sowohl monetäre Mittel als auch Sachleistungen sollen dabei das Fußfassen angehender KünstlerInnen ermöglichen bzw. erleichtern. Experte 2 stellt dem Förderwesen im internationalen Vergleich ein gutes Zeugnis aus - nicht zuletzt aufgrund der aktiven Förderung von Vielfaltigkeit innerhalb der Szene (E 3). Förderungen sind vor allem deshalb so zentral, weil sie zumindest temporär eine ausreichende ökonomische Sicherheit gewährleisten können, um gerade zu Beginn der künstlerischen Laufbahn relativ frei von

Zwängen arbeiten zu können (BK 6). Kritisch gesehen wird allerdings der Umstand, dass der Erhalt des ökonomischen Kapitals in Form von Förderungen oftmals an das Vorhandensein des institutionalisierten kulturellen Pendant – den Erwerb eines akademischen Abschlusses - gebunden ist. Zahlreiche Förderungen des BMUKK sind an einen Studienabschluss geknüpft – ein Umstand, der vor allem für QuereinsteigerInnen problematisch sein kann (BK 2). Neben dieser Bindung an einen Abschluss sind Förderungen oftmals auch an eine Altersgrenze geknüpft, wie etwa Startstipendien oder Artist-in-Residence-Programme, die man nur vor Vollendung des 35. Lebensjahres beantragen kann (<http://www.bmukk.gv.at/kunst/foerderungen/index.xml>). Als ebenso problematisch wird die Tatsache wahrgenommen, dass Förderungen oftmals ergebnisorientiert angelegt sind. Dadurch werden KünstlerInnen ihres Experimentierfeldes beraubt und es ist der Druck vorhanden, bereits relativ früh erfolgreich zu sein (BK 4).

Eine weitere Hürde im Fördersystem stellt bis zu einem gewissen Grad die Bedeutung des symbolischen Kapitals dar. So sind etwa die Chancen, eine Förderung zu erhalten, größer, wenn man bereits zuvor erfolgreich öffentliche Mittel akkumulieren konnte (BK 1). Der Umstand, dass entsprechende Kontakte zu Mitgliedern von Fördergremien einen Vorteil bringen können steht ebenso im Zentrum der Kritik (BK 5).

Im Kontext der Förderungen sind neben öffentlichen Mitteln auch die Leistungen privater Institutionen und AkteurInnen nicht unwesentlich. Neben dem Angebot von Leistungen, die ähnlich den öffentlichen Förderungen angelegt sind, gibt es hier auch neuartige Entwicklungen, beispielsweise stellen ImmobilienhändlerInnen jungen KünstlerInnen zunehmend Wohnungen und Räumlichkeiten kostenlos zur Verfügung (BK 5). Im internationalen Vergleich schneidet die österreichische Privatwirtschaft im Hinblick auf ihre Förderrolle in jüngster Vergangenheit aufgrund ihrer starken Präsenz sehr gut ab (BK 7).

Im Hinblick auf Dispositionen und habituelle Muster bringt die vorliegende Erhebung die Bedeutung von Durchhaltevermögen, Hartnäckigkeit, einen Qualitätsanspruch an sich selbst und einen gewissen Grad an Versessenheit im Hinblick auf die Zielerreichung zum Vorschein (E 1, E 2). Darüberhinaus ist Eigeninitiative als eine Form der künstlerischen Attitüde per se von großer Bedeutung, wenn man erfolgreich im Kunstfeld Fuß fassen und bestehen möchte (BK 1). Als zentral wird auch die Selbstpositionierung erachtet, die eine gewisse Unabhängigkeit von kurzlebigen Trends und Modeerscheinungen voraussetzt (BK 3, BK 6). Für angehende KünstlerInnen ist es wichtig, ein „Gesicht“ zu bekommen, indem man etwa Veranstaltungen oder Vernissagen besucht (BK 7). Die Fähigkeit, Niederlagen anzunehmen und dabei den Glauben an sich selbst bzw. das eigene Können zu bewahren, gilt ebenso als unerlässlich für das Einstiegen und das Bestehen in der Kunstszene, handelt es sich schließlich um „[...] ein[en] Kampf, der nie aufhört [...]“ (BK 3). Aktiv am Ball und präsent zu bleiben ist allerdings ebenso für bereits erfolgreich etablierte KünstlerInnen wesentlich, da auch sie ansonsten rasch aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwinden können (E 3).

Im Hinblick auf das Kunstschaffen gilt die Tätigkeit in einem lebhaften Umfeld als unerlässlich. Indem man sich mit anderen vergleicht, wirke diese Form des aneinander

Messens als eine Art Korrektiv, um die eigenen künstlerische Leistung besser einschätzen zu können (E 2).

Die Vorstellungen von Erfolg sind unter den InterviewpartnerInnen sehr ambivalent. Während manche jeglichen Zusammenhang zwischen ihrem künstlerischen Schaffen und einem möglichen dahinterstehenden ökonomischen Interesse negieren, räumen andere die Bedeutung der materiellen und monetären Sicherheit ein und postulieren eine friedliche Koexistenz (E 1). Erfolg wird über das Finden eines finanziellen Auslangens (BK7) hinaus also damit in Verbindung gebracht, dass man gute Arbeiten produziert (BK 6) und/oder künstlerische Freiheiten besitzt (BK 5).

Ungeschriebene Regeln machen das Zurechtfinden im Feld der Wiener Kunstszene für von außen kommende oftmals schwierig (BK 1). Unter den latenten Verhaltenscodes ist vor allem der Umstand zentral, dass man sich als KünstlerIn niemandem antragen dürfe. Die Rolle der KünstlerInnen impliziert, dass man von Dritten empfohlen bzw. von GaleristInnen oder KuratorInnen angeworben wird (BK 2). Mit der eigenen Mappe aktiv auf eine Galerie zuzugehen wird als inakzeptabel betrachtet (BK 6).

Insgesamt wird künstlerisches Dasein als eine Art Lebensphilosophie wahrgenommen, die man nicht erlernen könne und es wird ein negativer Zusammenhang zwischen dem Besucherandrang bei einer Vernissage und der Qualität des künstlerischen Werkes postuliert (BK 7). Kunst wird mit Exklusivität assoziiert. Der oftmals schwierige Feldeinstieg dient der Aufrechterhaltung dieser Exklusivität, denn er gelingt nur denjenigen, welche die notwendige Begabung sowie die relevanten Wesenszüge aufweisen.

Ein wichtiges Ziel der Studie besteht darin, praktische Implikationen für die relevanten AkteurInnen und Institutionen aufzuzeigen. So wurde etwa in den Interviews der Ruf nach einer adäquateren Reaktion der Hochschulen im Hinblick auf den Bedarf an unternehmerischen Fähigkeiten auf Seiten der KünstlerInnen laut. Diese könnte sich unter anderem in einer entsprechenden Erweiterung der Curricula um betriebswirtschaftliche Basiskomponenten manifestieren (BK 1, BK 2, BK 4).

Im Kontext der Vermarktung seitens der Ausbildungsstätten wird auch eine sachgemäßere Organisation gefordert um bei potentiellen InteressentInnen oder geladenen ExpertInnen einen professionellen Eindruck zu hinterlassen. Bemängelt wird hier etwa der Umstand, dass zu solchen Anlässen kaum Kataloge aufliegen würden und Informationen zur Person und zum Werk ausstellender Studierender meist vergeblich gesucht werden (E 3). Neben einer Professionalisierung werden vermehrte Aktivitäten gefordert, die den Einstieg junger Fußfassender begünstigen können. Dazu zählen etwa die Teilnahme an Kunstmessen oder Kooperationsvereinbarungen mit relevanten AkteurInnen (E 1).

Die Relevanz der Studie besteht auch darin, staatlichen und privaten Förderinstitutionen mögliche Schwachstellen des bestehenden Förderwesens aufzuzeigen. In den Interviews wurde etwa die Existenz informeller Barrieren angeprangert. Der Kunstbereich verzeichnet im Vergleich zu anderen Sektoren kaum branchenbezogene Regulierungen oder formelle Mindeststandards im Hinblick auf Ausbildung oder Qualifikation. Dennoch existieren



zahlreiche informelle Barrieren, die das Fußfassen erschweren können. KünstlerInnengruppierungen, GaleristInnen und anderen „Gatekeepern“ wird über Legitimation durch den künstlerischen Diskurs der Machtspielraum eingeräumt, informelle Barrieren zu generieren. Diese lassen sich oftmals in formelle Hindernisse umwandeln, beispielsweise im Falle staatlicher Förderungen, die sich an den Werturteilen solcher Schlüsselpersonen orientieren (Abbing 2002, 262ff.). Dieser Befund deckt sich mit den Ergebnissen der vorliegenden Studie. Bereits etablierte bildende KünstlerInnen verfügen im Gegensatz zu ihrem neueintretenden Pendant in vielen Fällen etwa über einen erleichterten Zugang zu Fördergeldern.

Im Kontext der Förderungen wird auch der Umstand kritisiert, dass Auszahlungen meist erfolgsbasiert sind und dementsprechend erst im Nachhinein erfolgen. Diese Restriktion wirkt sich gerade für angehende KünstlerInnen, die beim Fußfassen oftmals auf Förderungen angewiesen sind, nachteilig aus (BK 4).

Die Grenzen der vorliegenden Studie liegen unter anderem darin, dass im Sinne eines ganzheitlicheren Bildes beispielsweise noch mehr QuereinsteigerInnen befragt werden müssten. Das könnte unter Umständen eine neue Perspektive auf die Bedeutung der Ausbildungsstätten eröffnen. In diesem Sinne ist also die vorliegende Studie durchaus anschlussfähig im Hinblick auf weitere Forschungsprojekte im Kontext des sozialen Feldes der Bildenden Kunst in Wien.

## 7 Literatur

- Abbing, Hans, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam, 2002.
- Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften Band 7. Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 2003.
- Aigner, Silvie, *bäckerstrasse4-plattform für junge Kunst: Ein neuer Projekt- und Galerieraum in Wien*, in: *Parnass, Restaurieren/Renovieren*, Wien, Heft 4, 2011, 116-117.
- Alemann, Heine von, *Galerien als Gatekeeper des Kunstmarkts. Institutionelle Aspekte der Kunstvermittlung*, in: Gerhards, Jürgen (Hrsg.), *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen, 1997, 211-240.
- Armstrong, Richard, Marshall, Richard und Phillips, Lisa, *Whitney Museum of American Art. 1989 Biennial Exhibition*, New York, 1989.
- Becker, Howard Saul, *Art Worlds*, Berkeley, 1982.
- Bartels, Daghild, *Investitionsfieber: Was den Kunstmarkt anheizt*, in: *Parnass, Kunstboom*, Wien, Heft 4, 2007, 34-39.
- Bartels, Daghild, *Das Geschäft mit der Kunst: Galeristen als Netzwerker*, in: *Parnass, Spurensuche*, Wien, Heft 1, 2010, 26-27.
- Bourdieu, Pierre, *Der Habitus als Vermittler zwischen Struktur und Praxis*, in: ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main, 1974, 125-158.
- Bourdieu, Pierre, *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1979.
- Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main, 1982.
- Bourdieu, Pierre, *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*, in: Kreckel, Reinhard (Hrsg.), *Soziale Ungleichheiten, Soziale Welt*, Göttingen, Sonderband 2, 1983, 183-198.
- Bourdieu, Pierre, *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, Hamburg, 1992.
- Bourdieu, Pierre, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, in: ders., *Soziologische Fragen*, Frankfurt am Main, 1993a, 107-114.
- Bourdieu, Pierre, *Sozialer Sinn*, Frankfurt am Main, 1993b.
- Bourdieu, Pierre, *Der Markt der symbolischen Güter*, in: ders., *Die Regeln der Kunst*, Frankfurt am Main, 1999a, 227-279.
- Bourdieu, Pierre, *Eine verkehrte ökonomische Welt*, in: ders., *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main, 1999b, 134-140.
- Bourdieu, Pierre, *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt am Main, 2001.
- Cieslar, Sophie, *Neben Kunstwerken werden auch Ideen umgesetzt: Neues zur Viennafair*, in: *Parnass, Gratwanderung Kunst/Design*, Wien, Heft 2, 2011, 16-17.
- Cieslar, Sophie, *Viennafair 2007: Warum es ein muss ist, auf die Messe zu gehen*, in: *Parnass, Kunst & Natur*, Wien, Heft 1, 2007, 18-19.
- Froschauer, Ulrike und Lueger, Manfred, *Das Qualitative Interview. Zur Analyse sozialer Systeme*, Wien, 1992.

- Froschauer, Ulrike und Lueger, Manfred, Das qualitative Interview. Zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme, Wien, 2003.
- Graw, Isabelle, Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Freiburg, 2008.
- Häder, Michael, Empirische Sozialforschung. Eine Einführung, Wiesbaden, 2006.
- Hollein, Max, Zeitgenössische Kunst und der Kunstmarktboom, Wien/Köln/Weimar, 1999.
- Jurt, Joseph, Bourdieus Kapital-Theorie, in: Bergman, M.M., Hupka-Brunner, S., Meyer, Th. und Samuel, R. (Hrsg.), Bildung – Arbeit – Erwachsenwerden. Ein interdisziplinärer Blick auf die Transition im Jugend und jungen Erwachsenenalter, 2012, 21-30.
- Klein, Ulrike, Der Kunstmarkt: Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie, Frankfurt am Main Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1993.
- Knorr Cetina, Karin, The Market, in: Theory, Culture and Society, Band 23, 2006, 551-556.
- Landwehr, Manuela, Kunst und ökonomische Theorie, Wiesbaden, 1998.
- Lamnek, Siegfried, Qualitative Sozialforschung, Weinheim/Basel, 2005.
- Lueger, Manfred, Interpretative Sozialforschung. Die Methoden, Wien, 2010.
- Mejstrik, Alexander, Kunstmarkt: Feld als Raum. Die österreichischen Galerien zeitgenössischer Kunst 1991 – 1993, in: Mejstrik, Alexander und Melichar, Peter (Hrsg.), Kunstmarkt, Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, Heft 2 & 3, 2006, 127-188.
- Reay, Diane, Education and cultural capital: the implications of changing trends in education policies, in: Cultural Trends, Vol. 13 (2), 2004, 73–86.
- Rehbein, Boike, Die Soziologie Pierre Bourdieus, Konstanz, 2006.
- Rössel, Jörg, Strukturiert kulturelles Kapital auch den Konsum von Populärkultur?, in: Zeitschrift für Soziologie, Bielefeld, Heft 6, 2009, 494-512.
- Schauerhuber, Nikolaus, Kunst kaufen im Museum: Ab heuer präsentiert sich die Art Austria im Leopold Museum, in: Parnass, Work in Progress, Wien, Heft 1, 2011, 14-15.
- Schelepa, Susanne, Wetzels, Petra, Wohlfahrt, Gerhard und Mostetschnig, Anna, Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich. Endbericht, Wien, 2008.
- Scheyerer, Nicole, Profis im Off, in: Falter, Wien, Ausgabe 7, 2007.
- Schiffbänker, Helene und Mayerhofer, Elisabeth, Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor. Teil 1: Ausgangslage: Kunst – Kultur-Beschäftigung. Artworks, Wien, 2003.
- Schulz, Wolfgang, Hametner, Kristina und Wroblewski, Angela, Thema Kunst: Zur sozialen und ökonomischen Lage der bildenden Künstler und Künstlerinnen in Österreich, Wien, 1997.
- Sholette, Gregory, Some Call It Art: From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity, in: Rollick, Stella und Sturm, Eva S. (Hrsg.), Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural Work/Communities, Wien, 2002.
- Silbermann, Alphons, Empirische Kunstsoziologie, Stuttgart, 1986.
- Spiegler, Almuth, WienerJugendStyle, in: Art das Kunstmagazin, Hamburg, Heft 8, 2010, 22-33.
- Stapelfeldt, Gerhard, Der Aufbruch des konformistischen Geistes. Thesen zur Kritik der neoliberalen Universität, Hamburg, 2007.

- Staracek, Klara, Junges, lebendiges Wien: Ein Einblick in die vitale Kunstszene, in: Parnass, Kunstszene Austria, Wien, Heft 2, 2012, 18-22.
- Staracek, Klara, Gar nicht farblos: das weisse haus – Raum für junge Kunst in Wien, in: Parnass, Kunstszene Austria, Wien, Heft 2, 2012, 34- 35.
- Steininger, Florian, Wien als Hotspot der Malerei: Und wichtiger Kulturbrückenknopf für die CEE-Länder, in: Parnass, Kunstszene Austria, Wien, Heft 2, 2012, 24-29.
- Vester, Heinz-Günter, Kompendium der Soziologie III: Neuere soziologische Theorien, Wiesbaden, 2010.
- Wieczorek, Wanda, Güleç, Ayşe und Mörsch, Carmen, Von Kassel lernen, Überlegungen zur Schnittstelle von kultureller und politischer Bildung am Beispiel des documenta 12 Beirats, in: ders., Art Reducation Research, Zürich, No. 5, 2012.
- Zillien, Nicole, Digitale Ungleichheit: Neue Technologien und alte Ungleichheiten in der Informations- und Wissensgesellschaft, Wiesbaden, 2009.

### **Internetquellen:**

- Akademie der bildenden Künste Wien - Wissensbilanz 2012, [http://www.akbild.ac.at/Portal/akademie/uber-uns/berichte/akbild\\_event.2013-05-16.4140220378/resolveuid/a1c723a044951f29f2cfe8192b1ccce6](http://www.akbild.ac.at/Portal/akademie/uber-uns/berichte/akbild_event.2013-05-16.4140220378/resolveuid/a1c723a044951f29f2cfe8192b1ccce6) (Abrufdatum: 07.06.2013).
- BMUKK – Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, Schulnews, Informationen zu Bildung und Schule, Ausgabe 3 2012, [http://www.bmukk.gv.at/medienpool/22647/schulnews\\_1203.pdf](http://www.bmukk.gv.at/medienpool/22647/schulnews_1203.pdf) (Abrufdatum: 17.06.2013).
- COCO – Contemporary Concerns <http://www.co-co.at> (Abrufdatum: 09.06.2013).
- Egger, Hannes, Off und On, Off-Spaces, 2012 <http://hanneseegger.com/2012/06/10/off-und-on/> (Abrufdatum: 09.06.2013).
- Förderungskatalog der Kunstsektion, Bundesministerium für Unterricht Kunst und Kultur <http://www.bmukk.gv.at/kunst/foerderungen/index.xml> (Abrufdatum: 17.06.2013).
- Interessensgemeinschaft Bildende Kunst <http://www.igbildendekunst.at/> (Abrufdatum: 14.12.12).
- Kulturdocumentation, Wifo, Mediacult, Untersuchung des ökonomischen Potenzials der „Creative Industries in Wien“, 2004 <http://creativeindustries.at/pdf/Endbericht.pdf> (Abrufdatum: 21.10.12).
- Kunstbericht 2011, Bericht über die Kunstförderung des Bundes, Bundesministerium für Unterricht Kunst und Kultur, <http://www.bmukk.gv.at/medienpool/22723/kunstbericht2011.pdf> (Abrufdatum: 17.06.2013).
- Probst, Ursula Maria, Off-Spaces in Wien – Eine pulsierende Szene, Ausgabe Nr. 2, 2009 [http://www.saprophyt.net/presse/Probst\\_Umelec.pdf](http://www.saprophyt.net/presse/Probst_Umelec.pdf) (Abrufdatum: 09.06.2013).
- Schallberger, Peter, Soziologische Theorie 2: Pierre Bourdieu: Reproduktion sozialer Ungleichheit, 2013, Source: [http://www.peterschallberger.ch/downloads/downloads/klassiker\\_files/BourdieuHabitusFeld.pdf](http://www.peterschallberger.ch/downloads/downloads/klassiker_files/BourdieuHabitusFeld.pdf) (Zugriff am 01.06.2013).
- Stadt Wien, Bildende Kunst – Förderungen <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/bildendekunst.html> (Abrufdatum: 17.06.2013).
- Universität für angewandte Kunst, Strategien, Fakten, Entwicklungen. Wissensbilanz der Universität für angewandte Kunst Wien – Angewandte 2012 <http://www.uni-ak.ac.at/uqe/download/WB2012.pdf> (Abrufdatum: 07.06.2013).

### **Bisher in dieser Reihe erschienen:**

No. 1: Cserer, Michael; Paukovits, Harald; Teodorowicz, Slawomir; Wolf, Thomas: Die Wiener Indie-Szene: Independent Networking innerhalb einer verworrenen Mikroökonomie. 2006.

No. 2: Aicher, Linda: Kinderkonzerte als Mittel der Distinktion. Soziologische Betrachtung von Kinderkonzerten in Wien anhand von Pierre Bourdieus kultursoziologischem Ansatz. 2006.

No. 3: Ehrenhöfer, Katrin; Koppensteiner, Gudrun; Pumberger, Doris; Steinbauer, Birgit: Musikwirtschaft und neue Medien: Veränderungen in der Musikwirtschaft durch die Digitalisierung aus der Sicht von österreichischen Musikexperten und Vertreter der Musikwirtschaft. 2006.

No. 4: Eidenberger, Judith; Haider, Sandra; Oberhumer, Astrid; Rozinski, Jutta: Creative Industries in der Gemeinde Gaspoltshofen. Eine Regionalstudie. 2006.

No. 5: Buchacher, Christoph; Steyer, Mario: Die österreichische Verlagsbranche. Eine Branche unter Druck? 2006.

No. 6: Frass, Johannes; Frotzler, Martin; Hartner, Michael; Kiennast, Herbert: Habitusforschung in der Wiener Elektronischen Musikszene. 2006.

No. 7: Beltzung, Luise; Kittenberger, Axel; Mayer, Susanne: Lebensläufe österreichischer Chefredakteure. Eine Ressourcenanalyse nach Pierre Bourdieu. 2007.

No. 8: Angel, Stefan; Roch, Ramona; Witzani, Agnes: Zusammenarbeit und Konkurrenz in der Wiener Theaterlandschaft unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Festwochen. 2007.

No. 9: Geppl, Monika; Kreuch, Gerhard; Ludescher, Martin unter Mitarbeit von Auer, Roland: Professionalität im „Offenen Kanal“ Okto – ein Widerspruch? 2008.

No. 10: Delgado Martin, Carolina; Kontseková, Judit; Schinko, Georg: Motive für die Wahl der Pressefotografie als Beruf. 2008.

No. 11: Howorka, Sebastian; Joos, Michael; Kaltner, Christina: Funktionalität, Repräsentation und Planungseffizienz. Die Spannungsfelder eines architektonischen Planungsprozesses am Beispiel des Neubaus der WU. 2013.

No. 12: Bauer, Astrid; Kropik, Andrea; Posch, Katharina; Wunsch, Matthias: „Du mein Wienerlied“. Eine Betrachtung der Wienerlied-Szene aus sozialwissenschaftlicher Perspektive. 2013.