

Kunst und Arbeit – Autonomie in der zeitgenössischen Kunstproduktion?

Eine Interdependenz von Selbstreflexivität und
ökonomischem Modelllieferanten

eingereicht von

Sofie Mathoi

Betreuerinnen

Beatrice Jaschke
Christine Haupt-Stummer

Wien, Januar 2018

INHALTSVERZEICHNIS

INHALTSVERZEICHNIS	3
EINLEITUNG	4
1. Kulturarbeit – willkommen im Prekariat	7
2. Künstlerkritik.....	16
3. Immaterielle Arbeit	23
4. Kulturarbeiter*innen/Kunstproduzent*innen – ein Entrepreneur- Modellvorbild?	28
4.1 Kurator*innen, die neuen Unternehmer*innen	29
4.2 Kuratierung – eine Geschichte.....	32
5. Autonomie und Kunst.....	38
6. Ausstellungen – Kunstpräsentation und Wirtschaft	44
6.1 Ausstellungen – ein kurzer historischer Abriss	46
6.2 Die Ausstellung – eine Definition	51
6.3 Eine Geschichte autonomer Ausstellungen und alternativer ku- ratorischer Formate	53
7. Parakuratorisches Handeln	63
8. Der Post-Curatorial Turn	69
9. Resümee	74
LITERATURVERZEICHNIS.....	76

EINLEITUNG

Wir sind alle kreativ. Aber sind Künstler*innen und Kurator*innen, die ihre Dienste und Ideen anbieten, heute Vorbilder oder ist die Kreativwirtschaft ein Weg, um das ökonomische Modell der kostenlosen Arbeit salonfähig zu machen? Sind kreative Dienstleister*innen Enthusiast*innen, die Selbstausbeutung stimulieren? Wird immaterielle Arbeit immer mehr zum Prekariat? Was bedeutet dies für die Rolle der Kurator*innen, Vermittler*innen und Kulturmanager*innen?

In der Einladung zu einem Open-Space-Workshop im Auftrag des von Mai 2016 bis Dezember 2017 in Österreich amtierenden Kunst- und Kulturministers Thomas Drozda schreibt das Büro für Transfer, dass „gerade Kunst- und Kulturschaffende als visionäre Vorbilder einer neuen Gesellschaftsordnung antreten können [...]“¹ Existiert diese Vision nicht bereits seit dem 19. Jahrhundert in Form der sogenannten Künstlerkritik, einem neben der Sozialkritik wichtigen Typ der Kapitalismuskritik? Die Künstlerkritik pflegt „ein Ideal individueller Autonomie und Freiheit, ihre Wertschätzung gilt der Einzigartigkeit und Authentizität“². Zu Beginn der 1990er-Jahre geriet sie jedoch in eine Krise und ihre Forderungen nach Autonomie und Authentizität verhalfen dem Kapitalismus zur letzten Stufe grenzenloser Expansion.

Vormals dem Kunstsektor zugeschriebene Produktionsbedingungen werden in den Industrienationen mehr und mehr zum Vorbild für andere Wirtschaftsbereiche. Die Kunst wird zum bloßen Modelllieferanten degradiert. Sie bietet einen spezifischen Zugang zur Arbeit, weil

¹ www.dropbox.com/s/oiw6w0uaq0wphd5Einladung_Open_Space_Workshop.pdf?dl=0 (29.05.2017)

² Boltanski/Chiapello 2016, S. 29.

sie als Form des Schöpferischen und des Handwerklichen eine paradigmatische Funktion für den Begriff der Arbeit in der Neuzeit hat, zugleich aber als traditioneller Ort der Kritik alternativer Entwürfe zum modernen Arbeitsbegriff entwickelt.³ An die Stelle fabrikorientierter Massenproduktion rückt die räumlich wie zeitlich flexible und mobile „projektbasierte Polis“, begleitet von De-Hierarchisierung und kollektivem Arbeiten.

Kontrollgesellschaften haben das Disziplinarmodell der Gesellschaft ersetzt, ohne jedoch die Disziplinen abzuschaffen. Stattdessen agieren Kontrollformen unter dem Deckmantel der Freiheit. An die Stelle der Normierung durch vorgegebene Rollenbilder tritt der unter dem Zeichen des Wettbewerbs stehende Zwang zur kreativen Selbstverwirklichung. Eigenverantwortung, Initiative, Flexibilität, Beweglichkeit und Kreativität sind gefordert, um ein erfolgreicher Teil unserer Gesellschaft zu sein.⁴ Dadurch wird in der „cité par projets“ Erfolg, der alleine am beruflichen Werdegang gemessen wird, erreicht. Es verwundert hier kaum, dass gerade in der Mode, die den Zeitgeist unserer Gesellschaft nach außen trägt, die Kleidung der Arbeiter*innen, Overalls, en vogue ist, ironischerweise in Camouflage-Mustern.

Aber was gilt hier nun als Vorbild, um eine neue Gesellschaftsordnung zu schaffen? Mehr Selbstausbeutung zugunsten einer neoliberalen Psychopolitik? Laut der Studie „Fair Pay“, die auf Anregung und Intervention der IG Kultur Österreich durchgeführt wurde, sind die Bedingungen für Unternehmer*innen wie Arbeitnehmer*innen im Kunst- und Kulturbereich sowie in der Kreativwirtschaft weitgehend

³ Lemke/Weinstock 2014, S. 12 f.

⁴ Vgl. Menke/Rebentisch 2016, S. 7.

prekär.⁵ Diese Entwicklung ist wohl eher nicht wünschenswert. Inwiefern beeinflusst hier künstlerische Negation⁶ angesichts eines aggressiven Kreativkapitalismus noch eine „Reproduktion von Autonomie“? Ist es Zeit für eine neue Künstlerkritik? Was bedeutet dies weiters für die Produktion von Ausstellungen vor allem für unabhängige Ausstellungsräume und Galerien der freien Szene?

⁵ Vgl. <https://igkultur.at/projekt/fair-pay/studie-fair-pay> (15.01.2018)

⁶ Diedrich Diedrichsen legt am Ende seines Vortrags „Die Kraft der Negation“ dar, dass künstlerische Negation nur dann ihr radikales Potenzial entfalten kann, wenn sie mit politischen Fragen verbunden ist und nicht mit diesen identisch.

1. Kulturarbeit – willkommen im Prekariat

Kulturarbeit ist als Neupositionierung von Kultur sowie als politische Praxis jenseits eines elitären Kunstsystems zu verstehen. Der Begriff Kulturarbeit wurde erstmals in den 1970er-Jahren verwendet und richtete sich damals gegen den Mythos der autonomen Kunst (formelle Subsumtion laut Marx) und zugleich gegen die Einschränkung eines Arbeitsbegriffs auf fordistische Lohnarbeit. Der Fokus lag primär auf partizipativer, politisch engagierter Arbeit im kulturellen Feld und/oder mit kulturellen bis künstlerischen Mitteln, wobei eine Akzeptanz durch den Kunstbetrieb zweitrangig war. Denn im Gegensatz zu diesem ging es nicht um die Schaffung neuer Werke, sondern darum, kulturelle Produktionen zu ermöglichen, durchzuführen oder zu veranstalten. Der springende Punkt war, dass kulturelle Arbeit nicht mehr als Schöpfungsakt eines Individuums aus dessen Innerem verstanden wird, sondern als kollektiver Prozess. Der Geniekunst wurde das Modell der kulturellen Arbeit als weiterer Gegenpol zur kapitalistischen Logik gegenübergestellt. Ab den 1980er-Jahren begann die Phase der Institutionalisierung. Vereine und weitere infrastrukturelle Netzwerke wurden gegründet, meist in stillgelegten Fabriken, ehrenamtlich und selbstbeauftragt, also ohne staatliche Unterstützung. Ziel war es, eine Kulturarbeit neben Hoch- und Volkskultur zu etablieren, die Soziokultur, um so – unabhängig von staatlicher Einflussnahme – in Selbstverwaltung die Gesellschaft von unten zu verändern bzw. zu entwickeln. Aufgrund der Aneignung der Sozial- und Künstlerkritik durch den Kapitalismus und die damit verbundene Veränderung des Modells des hierarchischen Großunternehmertums

zugunsten der sozialen Vorstellung einer Netzwerkmetapher, etablierte sich in den 1990er-Jahren ein neues politisches Paradigma. Dieses setzte auf eine unmittelbare ökonomische Verwertung von Kunst und Kultur. Mit der Kreativwirtschaft wurden auch ihre Protagonist*innen entdeckt: die „cultural entrepreneurs“, welche die Charakteristika der Geniekünstlerin, des Geniekünstlers und der Kulturarbeiter*innen in sich vereinen, indem sie aus sich selbst heraus erschaffen und innovative Verwertungsstrategien nutzen. Um der Autonomie und dem damit einhergehenden Freiheitsgedanken der Künstlerkritik gerecht zu werden, gehen „cultural entrepreneurs“ von einer reinen intrinsischen Motivation zur Selbstverwirklichung aus und nicht von der Zielsetzung, ein geregeltes Einkommen zu verdienen. Daher handelt es sich bei dieser Form der Arbeit nicht um entfremdete Lohnarbeit, sondern um eine Aufhebung der Trennung zwischen Berufs- und Privatleben. Die außerordentlich hohe Motivation der Arbeit im Kunstbetrieb wie in der Kulturarbeit galt als Vorbild für einen profitorientierten Dienstleistungssektor. Aber was passiert nun mit der eigentlichen Kulturarbeit? Gab es eine Transformation von Kulturarbeit ins Ökonomische? Aufgrund der herrschenden Fördermodalitäten, die Projekte anstatt Strukturen fördern, sowie der kunst- und kulturpolitisch vorherrschenden Meinung, Kunst und Kultur dienen primär als unterhaltsame Standortfaktoren, mit denen schwelende gesellschaftliche Konflikte vorübergehend in der medialen Wahrnehmung befriedet werden könnten, wird es für Kulturarbeiter*innen zunehmend prekär, in diesem Bereich gute und professionelle Arbeit zu leisten. Sie können sich diese nicht mehr leisten. Die eigentliche Aufgabe von Kulturarbeit ist es, hegemoniale Strukturen infrage zu

stellen und eine öffentliche Arbeit an der Gesellschaft zu leisten. Aber es stellt sich die Frage, ob es eine post-kapitalistische Gesellschaft noch wert findet, diese Arbeit zu entlohnen?⁷

Kulturproduzent*innen definieren sich durch die Ausübung vielfältiger Tätigkeiten. Die Bezeichnung impliziert, „dass hier Subjekte glauben, etwas zu produzieren, nämlich Kultur, wobei dieses Produzieren wiederum von Phantasien der Selbst-Gestaltung und Selbst-Verwirklichung untrennbar zu sein scheint“⁸. Diese Selbst-Gestaltungsphantasien sind allerdings Instrumente westlich orientierter, biopolitisch gouvernementaler Gesellschaften. Hier ist es interessant, dass sich Kulturproduzent*innen durchaus als gesellschaftskritisch verstehen, weil sie denken, durch ihre alternative Existenzweise an den bis dato gültigen „Kraftlinien“⁹ einer bürgerlichen Subjektivierung zu rütteln. Isabell Lorey definiert in ihrem Aufsatz „Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung von Kulturproduzentinnen“ diese Kulturproduzent*innen als Form der Selbst-Prekarisierung. In diesem Text umreißt Lorey die historische Entwicklung und das Verhältnis eines Prekariats, das aus einem Widerspruch liberaler Gouvernementalität entstanden ist, zur Prekarisierung als hegemonialer Funktion neoliberaler Gouvernementalität und beschreibt die damit verbundene Verschiebung der selbst-prekarierten Kulturproduzent*innen in die ge-

⁷ Vgl. Mayerhofer/Mokre, <https://kupf.at/projekte/archiv/kulturarbeit-ist-arbeit/texte/kulturarbeit-ist-arbeit-und-arbeit-ist-was-wert> (08.01.2018)

⁸ Lorey, in: Raunig 2007, S. 122.

⁹ Isabell Lorey versteht unter Kraftlinien Formationen von Handlungen oder Praktiken, die sich über die Jahrzehnte oder Jahrhunderte hinweg in Raum und Zeit homogenisiert und normalisiert haben und letztlich Hegemonieeffekte sind. Vgl. http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/de/#_ftn2 (16.01.2018)

sellschaftliche Mitte. Diese Verschiebung impliziert, dass die ehemals alternativen Lebens- und Arbeitstechniken gesellschaftlich hegemonial werden. Allerdings verhält es sich nach Lorey genau andersherum:

„Die massenhafte Prekarisierung von Arbeitsverhältnissen wird mit der Verheißung, die eigene Kreativität zu verantworten, sich nach den eigenen Regeln selbst zu gestalten, für all diejenigen, die herausfallen aus dem Normalarbeitsverhältnis, als zu begehrende, vermeintlich normale Existenzweise erzwungen.“¹⁰

Lorey stellt somit die Frage danach, inwiefern die Wahl der Selbst-Prekarisierung, die mit einer Vorstellung von Freiheit und Autonomie verbunden ist, aktiver Teil von neoliberal-politischen und –ökonomischen Verhältnissen werden kann und inwieweit dadurch widerständiges Verhalten unterbunden wird. Isabell Lorey versteht hierbei Foucaults Begriffe der „Gouvernementalität“¹¹ und „Biopolitik“¹² als strukturelle und sich transformierende Kontinuität bürgerlicher Subjektivierung, inklusive deren Verstrickung in gouvernementale Techniken moderner westlicher Gesellschaften.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts richtete sich der Fokus der Regierungen auf das Leben der Bevölkerung, weil deren Wohl und Glück für die Stärke eines Staates maßgeblich wurde. Damit

¹⁰ Lorey, in: Raunig 2007, S. 123.

¹¹ Mit dem Begriff Gouvernementalität bezeichnet Foucault die strukturelle Verstrickung zwischen der Regierung eines Staates und den Techniken der Selbstregierung in westlichen Gesellschaften.

¹² Für Foucault ist Biopolitik eine historisch spezifische, das heißt zunehmend demokratische Politisierung und zugleich eine kapitalistische Inwertsetzung von Lebensweisen, die in okzidental-modernen Regierungstechniken entstehen.

einhergehend änderten sich die Regierungsmethoden dahingehend, dass die Bevölkerung immer mehr mit ihren Körpern ins Wirtschaftliche eingebunden und dadurch regiert wurde. Somit waren die Stärke und der Reichtum eines Staates an die Gesundheit seiner Bevölkerung gebunden. Bis heute bedeutet dies in einem bürgerlich-liberalen Rahmen, „Normalität fest- und herzustellen und dann zu sichern“¹³. Maßgebend für eine erfolgreiche biopolitische Regierungsweise war allerdings die Selbst-Regierung des Einzelnen, der Einzelnen.

„Der moderne Mensch muss lernen, einen Körper zu haben, der nicht unabhängig von bestimmten Existenzbedingungen ist. Und zweitens muss er lernen, zu sich selbst ein Verhältnis zu entwickeln, das kreativ und produktiv ist, eines, in dem der ‚eigene‘ Körper, das ‚eigene‘ Leben, das ‚eigene‘ Selbst gestaltbar ist.“¹⁴

Zum Ende des 19. Jahrhunderts gehen solche „an der Imagination des Eigenen orientierte Selbstverhältnisse“ allmählich von der bürgerlichen Klasse auf die gesamte Bevölkerung über. Im Sinne der Lohnarbeit hatte dies zur Folge, dass der eigene Körper zum Besitz des Selbst und somit als Arbeitskraft verkauft wurde. Folglich ist das moderne, „freie“ Individuum dazu gezwungen, sich durch machtvolle Selbstverhältnisse so mitzuproduzieren, dass es seine Arbeitskraft verkauft, um leben zu können und das eigene Leben zu verbessern. Es entsteht eine Ordnung, deren aktiver Teil die Menschen, die Körper und die Dinge sind. Gesellschaftliche Verhältnisse werden so re-

¹³ Lorey, in: Raunig 2007, S. 124.

¹⁴ Ebd., S. 125.

guliert und produziert, dass sogenannte autonome und freie Subjekte erst zu solchen werden.¹⁵ Ein weiterer wichtiger Faktor, der in die gouvernementale Selbstregulierung mit hineinspielt, ist das Verhältnis zum körperlichen Eigentumsverhältnis, also zum Körper als Produktionsmittel, welches für das Verständnis von Autonomie und Freiheit grundlegend ist.

„In diesem breit verstandenen Sinn von Ökonomie und Biopolitik reichen die Linien der Arbeitskraftunternehmer als Subjektivierungsweise bis zu den Anfängen moderner liberaler Gesellschaften zurück und sind kein gänzlich neoliberales Phänomen.“¹⁶

Lorey klammert die Zeit des Sozialstaates ab dem Ende des 19. Jahrhunderts in ihrer Genealogie aus und verknüpft die liberale gouvernementale Subjektivierungsweise des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit der durch den gegenwärtigen sukzessiven Ab- und Umbau des Wohlfahrtsstaates erzwungenen Situation von Unternehmensgründungen. Der politische Aufruf, eigenverantwortlich zu sein und etwas für das Wohl der Wirtschaft zu unternehmen, scheint sich laut Lorey zu wiederholen, was bereits im 19. Jahrhundert keinen Erfolg hatte, „nämlich das Primat des Eigentums und die damit verbundene Konstruktion von Sicherheit“¹⁷.

Durch die regierte Freiheit, der die Individuen in der Kontrollgesellschaft unterworfen sind, reproduzieren sie die Bedingungen der

¹⁵ Diese normalisierte Selbst-Regierung basiert auf der Konstruktion eines männlichen, weißen, christlichen, heterosexuellen, bürgerlichen Subjekts.

¹⁶ Lorey, in: Raunig 2007, S. 126.

¹⁷ Ebd.

Gouvernementalität immer von Neuem, um überhaupt handlungsfähig zu werden. Um Widerstand zu erzeugen, benötigt die liberale normalisierte Subjektivierung als Gegenstück das marginalisierte Prekäre. Die anormale Devianz störte die stabilisierende Dynamik zwischen Freiheit und Sicherheit und war Auslöser für ein kollektives Gegen-Verhalten. Im Neoliberalismus verschiebt sich nun das Prekariat in die gesellschaftliche Mitte und wird normalisiert. Die Funktion der bürgerlichen Freiheit wandelt sich von der Abgrenzung vom prekären anderen in die subjektivierende Funktion der normalisierten Prekarisierung. Folglich wird im Neoliberalismus der immanente Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Aber es bleibt – jenseits eines neoliberalen Konsenses – ein prekäres Anormales als bedrohliches und gefährliches Potenzial.¹⁸

Generell war die bewusste freiwillige Aufnahme prekärer Beschäftigungsverhältnisse auch eine dissidente Praktik, ein Aufbegehren und Ausdruck für ein Bedürfnis, die moderne, patriarchale Aufteilung in Reproduktion und Lohnarbeit anders zu leben als innerhalb des Normalarbeitsverhältnisses. Allerdings eignete sich der Arbeitsmarkt in den vergangenen Jahren diese alternativen Praktiken an, die alternativen Lebens- und Arbeitsverhältnisse wurden ökonomisiert und somit Teil der Transformation hin zu einer neoliberalen Ausformung von Gouvernementalität.¹⁹

Lorey definiert an dieser Stelle den Begriff der „Virtuosen“ als Ambivalenz. Diese Virtuos*innen gehen befristete Tätigkeiten ein, leben von Projekten und Honorarjobs, meistens von mehreren gleichzeitig,

¹⁸ Vgl. Lorey, in: Raunig 2007, S. 126 ff.

¹⁹ Lorey, in: Raunig 2007, S. 129.

und das alles mit minimalen oder ohne soziale Absicherungen. Arbeit und Freizeit verschmelzen und in der nicht bezahlten Zeit findet Wissensanhäufung statt, die wiederum selbstverständlich in die bezahlte Arbeit einfließt. Ein permanentes Kommunizieren in Netzwerken ist überlebenswichtig. Diese Existenzweisen fallen nicht unter den Aspekt einer übermächtigen, von außen kommenden „Ökonomisierung des Lebens“, es geht vielmehr um Praktiken, die mit Begehren und Anpassung verbunden sind. So werden zum Beispiel die nicht existenten oder geringen Bezahlungen im Kultur- oder Wissenschaftsbetrieb allzu oft als unveränderliche Tatsache hingenommen, und es wird oft gar nicht erst mehr eingefordert. Verhältnisse von Ungleichheit werden meist nicht wahrgenommen oder als gegeben betrachtet. Der Usus, anderen prekären Beschäftigungsverhältnissen nachzugehen, um sich die eigene Kulturproduktion leisten zu können, wird nicht mehr hinterfragt. „Diese erzwungene und gleichzeitig selbst gewählte Finanzierung des eigenen kreativen Schaffens stützt und reproduziert genau die Verhältnisse immer wieder, unter denen man leidet und deren Teil man zugleich sein will.“²⁰ Wahrscheinlich sind diese selbst gewählte prekarierten Kulturproduzent*innen deshalb so leicht ausbeutbare Subjekte, weil sie ihre Lebens- und Arbeitsverhältnisse aufgrund ihrer Selbstverwirklichungsphantasien scheinbar unendlich ertragen. „Sie sind in einem neoliberalen Kontext dermaßen ausbeutbar, dass sie mittlerweile nicht mehr nur von staatlicher Seite als Prototypen für neue Lebens- und Arbeitsweisen angeführt werden.“²¹

²⁰ Lorey, in: Raunig 2007, S. 130.

²¹ Ebd.

Die Selbst-Prekarisierung von Kulturproduzent*innen trägt einen Widerspruch in sich. Einerseits ist die Prekarisierung verbunden mit Angst, andererseits eine Kontinuität moderner Souveränität (Selbstbestimmung ohne Fremdbestimmung). Der Wunsch nach Autonomie und Freiheit, also nach Souveränität, scheint die Wahl in Richtung Selbst-Prekarisierung zu bestimmen. Dies könnte als Grund dafür gesehen werden, dass

„die strukturelle Prekarisierung als tendenziell gesamtgesellschaftliches, neoliberal gouvernementales Phänomen, dem kaum eine freie Entscheidung zugrunde liegt, derart schwer gesehen werden kann, Kritik noch kaum zu hören ist und individuelles wie kollektives Gegen-Verhalten im deutschsprachigen Raum weitgehend ausbleibt“²².

Die alte liberale Prekarisierung, die noch als bedrohlich verstanden werden kann, ist in Abstiegsängsten präsent: im Konstrukt des „abgehängten Prekariats“, der Verweigerer des neoliberalen Konsenses der Eigenverantwortlichkeit, das notwendig ist, um „die Mitte vor ihren eigenen Ängsten zu bewahren und wieder einmal neu zu konstruieren“^{23, 24}

²² Lorey, in Raunig, 2007, S. 131.

²³ Ebd., S. 132.

²⁴ Vgl. ebd., S. 129 ff.

2. Künstlerkritik

Die Künstlerkritik richtet sich gegen die Unterdrückung, welche durch die Uniformierung in einer Massengesellschaft und die Transformation aller Gegenstände in Ware stattfindet, sowie die Beeinträchtigung von Freiheit, Autonomie und Kreativität in einer kapitalistischen Welt. Demgegenüber pflegt sie ein Ideal individueller Autonomie und Freiheit, ihre Wertschätzung gilt der Einzigartigkeit und Authentizität. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war sie neben der Sozialkritik, mit der Arbeiterbewegung als Hauptträger, ein wichtiger Bestandteil der Kapitalismuskritik. Wie die Definition vermuten lässt, waren es jedoch nicht nur Künstler*innen, die diese Kritik äußerten. Ein Teil der Forderungen der Künstlerkritik wurde vom Kapitalismus akzeptiert und verhalf ihm, unter anderem nach Luc Boltanski und Ève Chiapello, wieder dazu, groß zu werden.

Die Forderung nach Autonomie wurde zum Beispiel in neue Unternehmensstrategien so integriert, dass Arbeiter*innen erneut in den produktiven Prozess eingebunden wurden. Somit verringerten sich die Kosten für die Kontrolle, weil diese durch Prozesse der Selbstkontrolle ersetzt wurde und Autonomie und Verantwortungsbewusstsein direkt an die Nachfrage der Kundschaft gebunden wurden. Die Kreativität fand mehr Anerkennung, als sich abzeichnete, dass durch den expandierenden Bereich der Dienstleistungen und der kulturellen Produktion aufgrund der Ausbeutung innovativer und imaginativer Ressourcen der Profit wuchs. Die Vervielfachung und damit einhergehende Diversifizierung der Handelsgüter war für die Anerkennung der Forderung nach mehr Authentizität verantwortlich. Durch neue

Formen der Gewinnerzielung, wie zum Beispiel die Vermarktung der Sexualität in den 1970er-Jahren, die zu einem Broterwerb wie jeder andere wurde, verlor der Protest gegen die bürgerliche Moral an Bedeutung.²⁵

Wenn es um die Frage nach einem „freien Leben“ geht, spielt die Künstlerkritik eine zentrale gesellschaftliche Rolle. Sie bildet den Grundstock für ein Zusammenspiel von Ökonomie und Kreativität, indem sie diese beiden Gegensätze zusammenbringt. Ein wichtiger Aspekt dabei ist die „Aneignung von Praktiken der Kunstwelt durch das Neo-Management“²⁶. Die Künstlerkritik richtet sich gegen eine bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft, die schließlich das Management hervorbrachte. Es ging nicht um die Autonomie allein, sondern darum, die kapitalistische Gesellschaft von innen kritisch zu betrachten. Eine notwendige Voraussetzung, um eine kritische Position einzunehmen, ist die „Erfahrung, die überhaupt dazu führt, dass Unmut geäußert wird“²⁷. Dass sich die Künstlerkritik im 19. Jahrhundert herauszubilden begann, ist in dieser Hinsicht nicht selbstverständlich, weil gerade zu dieser Zeit Kunst und Literatur gediehen und Künstler*innen einen gewissen ökonomischen Status erreichten. Jedoch wurde materiellen Gütern, utilitaristischen Tätigkeiten und Geld ein hoher Stellenwert beigemessen. So waren in den Augen der Machthaber*innen Künstler*innen Dienstleister*innen. Potenzielle Käufer*innen kamen zumeist aus den Reihen des Großbürgertums und zeichneten sich nicht gerade durch ihre Kompetenz im Bereich der Kunst aus. Es herrschte eine beträchtliche Einkommensungleichheit unter

²⁵ Vgl. Boltanski/Chiapello, in: Menke/Rebentisch 2016, S. 28 ff.

²⁶ Chiapello, in: Menke/Rebentisch 2016, S. 38.

²⁷ Ebd., S. 40.

den Künstler*innen, die nicht nur durch die Qualität der Arbeiten bestimmt war. Dazu kam eine Differenz zwischen Angebot und Nachfrage, die womöglich auf das fehlende Verständnis der Öffentlichkeit für zeitgenössische Kunst zurückzuführen ist. Talentierte Künstler*innen, denen dadurch die Anerkennung verwehrt blieb, waren gezwungen, anderen Tätigkeiten nachzugehen, um sich ihren Lebensunterhalt zu sichern. Die Künstler*innen waren ihrer Freiheit beraubt, sich ihren eigenen Regeln zu unterwerfen, die sie als angemessen empfanden. Die gemeinsame Empörung darüber, dass die Gesellschaft den Künstler*innen ein authentisches Leben verweigere, sowie die wirtschaftliche Ungleichheit und Entfremdung brachten somit die Geisteshaltung der Künstlerkritik hervor.²⁸ Die nötige Autorität, um den kritischen Anliegen Gehör zu verleihen, bezogen die Künstler*innen aus ihrem anerkannten Status in der bürgerlichen Gesellschaft. Die Kunstphilosophie verlieh Künstler*innen das Ansehen einer neuen geistigen Elite, „die einen Zugang zu transzendentalen Wahrheiten hatte, die Normalsterblichen vorenthalten war“²⁹.

Die moderne Kunstdoktrin, welche wie die Erfahrung eine Voraussetzung für die kritische Position bildet, beinhaltet schließlich den gesellschaftlichen Konsens darüber, dass das Ausüben einer künstlerischen Tätigkeit im Wesentlichen eine freie Tätigkeit ist. Sie genießt „das Recht auf die Produktion einmaliger, einzigartiger Werke, die sich somit sehr von jenen massenhaft reproduzierten Produkten unterscheiden, die aus einer rein industriellen Logik hervorgehen“³⁰. Diese Forderung nach Freiheit der Künstlerkritik implementiert je-

²⁸ Vgl. Chiapello, in: Menke/Rebentisch 2016, S. 40 f.

²⁹ Chiapello, in: Menke/Rebentisch 2016, S. 42.

³⁰ Ebd., S. 43.

doch nicht, dass diese Freiheit allen Menschen zukommen soll. So schreibt Ève Chiapello: „Sie [die Künstlerkritik] ist ihrem Wesen nach aristokratisch.“³¹ Im Laufe der Zeit von anderen Akteur*innen kopiert, die zwischen ihrer Lebensweise und der der Künstler*innen Ähnlichkeiten erkannten, finden die Forderungen der Künstlerkritik nach Freiheit Anklang bei einer breiteren Öffentlichkeit und werden somit elementar für eine Verwirklichung des Individuums.³²

Chiapello diagnostiziert in ihrer These eine schwere Krise der Künstlerkritik aufgrund der Transformation, die der Kapitalismus in den letzten zwei Jahrzehnten durchlaufen hat. Diese ihres Erachtens historische Schwächung führt sie zuerst auf die Kultur zurück, weil sich die Bedingungen für eine Herausbildung von Kritik geändert haben. So wurde zum einen die Erfahrung, die eine Empörung hervorruft, gemindert, weil die Kulturpolitik um eine Subventionierung von Gegenwartskunst bemüht ist und grundsätzlich ein Anstieg des Lohns innerhalb der Kulturindustrie stattgefunden hat. Künstler*innen müssen somit nicht mehr als notleidend bezeichnet werden. Die moderne Kunstdoktrin verlor andererseits ihren romantischen Charakter der freien Tätigkeit, der den Kapitalismus, Materialismus und Rationalismus infrage stellte, durch die Veränderung in ein Managementsystem, das auf fordistischen Organisationsprinzipien basiert. So wurde zunächst der Begriff der Kreation kritisiert, weil er in seiner theologisch konnotierenden Verwendung dem Urheber die Aura eines Überwesens zukommen lässt, der Werke quasi durch seine Inspiration aus dem Nichts erschafft. Daher zog zum Beispiel die marxisti-

³¹ Chiapello, in: Menke/Rebentisch 2016, S. 43.

³² Vgl. ebd., S. 42 ff.

sche Tradition den Begriff der Produktion vor und hob damit die Arbeit hervor, die in die Herstellung eines Kunstwerks einfließt.³³ Dies brachte eine „Auflösung des kreativen Subjekts, die Entpersonalisierung der künstlerischen Geste“³⁴ und eine Entmystifizierung des einsamen Geniekünstlers, der Geniekünstlerin mit sich. Demgegenüber entstanden Künstler*innenkollektive sowie die Miteinbeziehung des Publikums in die Produktion von Kunstwerken. Weiters wurde die Bedeutung von Originalität und Authentizität, welche an die Persönlichkeit der Künstlerin, des Künstlers und deren Autorenschaft gebunden waren, infrage gestellt, etwa mit Kunstrichtungen wie der Minimal-Art, die durch die serielle Produktion von Multiples und die Integration industriell gefertigter Objekte gekennzeichnet ist. Aber auch die Schaffung von ephemeren Arbeiten, wie Performances, flüchtigen Interventionen oder temporären Installationen wurde zum Tenor der Kunstproduktion. Ein wichtiger Bestandteil der Künstlerkritik, der Gegensatz zwischen Künstler*innen und Bourgeois, wurde im 20. Jahrhundert in einer nahezu tragischen Verkehrung der Rollen erschüttert: Die Kunst der Avantgarde des 19. Jahrhunderts, die der bürgerlichen Kunst entgegentrat, wurde im 20. Jahrhundert von den Massen als bürgerlich angegriffen, weil sie als elitär und unzugänglich galt. So hat die Kritik der Macht des Geldes heute eher mit der Ablehnung von anspruchsloser und kommerzieller Kunst zu tun, welche die kapitalistische Maschine bediene und als vulgär und distinktionslos gilt. Demgegenüber übernahm die elitäre Kunst „die Aufgabe einer Kritik bürgerlicher Werte“³⁵. Kunstwerke werden weniger als

³³ Chiapello, in: Menke/Rebentisch 2016, S. 45.

³⁴ Ebd., S. 46.

³⁵ Ebd., S. 47.

transzendente Wahrheit gesehen, sondern vielmehr als „Spuren, Zeichen oder als subjektive Sichtweisen auf die Welt“³⁶. Künstler*innen sind Menschen wie alle anderen, die Autorität ihrer Kritik wird somit infrage gestellt. Denn wieso sollten Künstler*innen in der Lage sein, Wahrheiten zu äußern und zu erfassen, die anderen unzugänglich sind? Chiapello schreibt: „Die Gruppe der Künstler und Literaten, die im Laufe des 19. Jahrhunderts in der Ausübung geistiger Macht an die Stelle der Kirche trat, ist ihrer Privilegien heute weitgehend beraubt.“³⁷ Letztendlich hat sich der Status von Künstler*innen geändert, sie werden wieder als Dienstleister*innen, die einer bestimmten Art von Tätigkeit nachgehen, im Bereich der Kreativwirtschaft und Kulturindustrie gesehen. Dies ist wiederum für das Zusammenspiel der vormals antagonistischen Welten von Kunst und Wirtschaft maßgeblich. Aufgrund des wachsenden Dienstleistungssektors, der vor allem durch entsprechende Entwicklungen und den Bedeutungszuwachs von Mode, Unterhaltungs- und Informationsindustrie größer geworden ist und besonders nach Tätigkeiten verlangt, die künstlerischen Praxisformen nahelegen, hat sich das Neo-Management die Anliegen der Künstlerkritik einverleibt. Ève Chiapello schreibt:

„Die Inkorporation von Themen der ‚Künstlerkritik‘ in den kapitalistischen Diskurs ist inzwischen nur zu offensichtlich. Die Management-Literatur wird nicht müde zu erklären, dass Lohnarbeiter mit den Veränderungen der Arbeitswelt zwar ihre Arbeitsplatzsicherheit verloren haben mögen, dafür aber heute

³⁶ Chiapello, in: Menke/Rebentisch 2016, S. 47.

³⁷ Ebd., S. 47 f.

kreativere, abwechslungsreichere und autonomere Tätigkeiten ausführen, die eine größere Nähe zur Lebensform der Künstler aufweisen.“³⁸

Die Einverleibung der Künstlerkritik in die Wirtschaft ist somit die Ursache für ihre Krise, die Chiapello eingangs diagnostizierte. Es stellt sich nun die Frage, ob die Künstlerkritik endgültig passé ist oder ob es noch einen widerständigen Kern in ihr gibt. Lässt sich die Empörung, die jede/r Einzelkämpfer*in in sich trägt, zu einer gemeinsamen Empörung zusammenführen, die eine Diskussion über den Wert der Dinge fordert und auch unprofitablen Tätigkeiten eine Bedeutung zumisst? Hat es noch Sinn in einer Gesellschaft, die von massenhafter Reproduktion und Distribution gekennzeichnet ist, nach Authentizität zu verlangen?

³⁸ Chiapello, in: Menke/Rebentisch 2016, S. 50.

3. Immaterielle Arbeit

Ein Produkt der Aneignung der Künstlerkritik durch den Kapitalismus, das für den Übergang vom Fordismus zum Postfordismus und die Entstehung des Sektors der Dienstleistungsarbeit maßgeblich ist, ist die Verschiebung der Wichtigkeit hin zur immateriellen Arbeit in der westlichen Welt. Die manuelle Industriearbeit, die einer tayloristischen Arbeitsteilung gehorcht und einer fordistischen sowie keynesianischen³⁹ Lohnpolitik entspricht, macht in der Gesamtmenge einen stark abnehmenden Anteil aus. Als Folge davon werden die „blue collar workers“ (Arbeiter*innen) im Kern der Lohnarbeit zu einer Minderheit. In diesem Sinne kann die Gesellschaft als postindustriell anerkannt werden.⁴⁰ Die Ökonomie der physischen Produktion wird durch die immaterielle Ökonomie der Information abgelöst. Im Vorwort zur Publikation „Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion“ aus dem Jahr 1998 beschreibt der Wirtschaftswissenschaftler und Philosoph Yann Moulier Boutang drei Merkmale dieser Veränderung:

- Die Quellen des Reichtums verlagern sich auf konzeptionelle Tätigkeiten.
- Der hinzugefügte Wert wird vor allem durch Transaktionen aller Art, insbesondere aus den Bereichen Kommunikation und Distribution, erzeugt.

³⁹ Die Wirtschaftstheorie, in der die gesamtwirtschaftliche Nachfrage die entscheidende Größe für Produktion und Beschäftigung ist, geht auf John Maynard Keynes (1883–1946) zurück.

⁴⁰ Vgl. Boutang, in: Lazzarato/Negri/Virno 1998, S. 13.

- Die Hierarchie der Aktiva kehrt sich um, die bestimmenden sind nunmehr immateriell (Kenntnisse, Fertigkeiten im Umgang mit Information, Kultur).⁴¹

Immaterielle Arbeit wird durch kooperative, kommunikative und affektive Arbeit definiert. Der Literaturtheoretiker Michael Hardt und der Politikwissenschaftler Antonio Negri beschreiben in ihrem gemeinsamen Werk „Empire“ drei Aspekte der immateriellen Arbeit.

- Sie definiert den Informationsfluss zwischen Markt und Fabrik neu. In der Fabrik findet eine Verschiebung weg von der Produktion hin zu Marketing und Werbung statt. Zwischen der Produktion und der Konsumtion ist der entscheidende Faktor eine schnelle Kommunikation.
- Für die Arbeiter*innen ist nicht mehr die Produktion an sich, sondern der Umgang mit Informationstechnologien wichtig. Die Arbeitsvorgänge werden aufgrund von Informationsverarbeitung homogenisiert und abstrahiert, weil sie nur noch aus Symbolverarbeitung bestehen.
- Die Produktion von Affekten ist direkt zur Ware geworden.⁴²

Immaterielle Arbeit kann somit als bestimmend, ja sogar produzierend für die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit betrachtet werden, weil durch sie Symbole, Affekte und Beziehungen hergestellt werden. Neben einer informationellen Dimension besteht ihre Wirkung auch in der Wertung der kulturellen Seite der Ware. Sie übt Tätigkeiten aus,

⁴¹ Boutang, in: Lazzarato/Negri/Virno 1998, S. 13 f.

⁴² Hardt/Negri 2002, S. 289 ff.

die im Bereich der kulturellen und künstlerischen Normen operieren, nimmt somit Einfluss auf Moden, Geschmack und Konsumgewohnheiten und beeinflusst damit eine kollektive Meinung, die von Marx als Massenintellektualität beschrieben wird. Seit den 1970er-Jahren ist die Tendenz zu beobachten, dass intellektuelle Arbeit zunehmend in manuelle Arbeit integriert wird. Den Arbeiter*innen wird mehr Verantwortung übertragen – die Antwort auf eine immer besser ausgebildete Arbeiterschicht, die keine großen Herausforderungen in der rein manuellen Produktion sieht.

„Die Entgegensetzung von manueller und intellektueller, von materieller und immaterieller Arbeit riskiert, den neuartigen Charakter der produktiven Tätigkeiten nicht zu ermessen, die gerade diese Trennungen integrieren und transformieren. Die Unterscheidung von Konzeption und Ausführung, von Mühe und Kreativität oder auch von Autor und Publikum wird innerhalb des Arbeitsprozesses überwunden – und zur gleichen Zeit wird sie im Verwertungsprozess als politisches Kommando wieder eingesetzt.“⁴³

Die kapitalistische Aneignung ist abhängig von Kommunikation, Kreativität und sozialen menschlichen Beziehungen. Die Arbeitenden benötigen das Kapital eigentlich gar nicht mehr. Immaterielle Arbeit ist nicht mehr auf die Ökonomie beschränkt. „Die immaterielle Arbeit bewirkt, dass das Ganze der gesellschaftlichen Verhältnisse produktiv wird.“⁴⁴ Sie hat eine Tendenz zum Netzwerk, weil kooperative und

⁴³ Lazzarato, in: Lazzarato/Negri/Virno 1998, S. 40.

⁴⁴ Ebd., S. 63.

affektive Beziehungen auf Netzwerken beruhen. Weitere Eigenschaften sind Mobilität, Flexibilität und Prekarisierung.⁴⁵

„Gehirne und Körper brauchen andere, um Wert zu produzieren, aber diese anderen werden nicht notwendigerweise vom Kapital und seiner Fähigkeit, die Produktion zu orchestrieren, zur Verfügung gestellt. Heute nehmen Produktivität, Reichtum und Schaffung sozialen Mehrwerts Form an durch die kooperative Interaktivität mit Hilfe sprachlicher, kommunikativer und affektiver Netzwerke. Im Ausdruck der eigenen kreativen Energien scheint uns die immaterielle Arbeit das Potenzial für eine Art spontanen und elementaren Kommunismus zur Verfügung zu stellen.“⁴⁶

Damit immaterielle Arbeit produktiv wird, erfordert sie einen unlimitierten Zugang zur „Netware“ oder dem Netz (Internet), eine kollektive Mobilisierung der Aufmerksamkeit oder des Gedächtnisses. Ohne Netware lässt sich die immaterielle Arbeit nicht kombinieren. Dadurch blockiert sie das kapitalistische Eigentumsprinzip, ein neues Eigentumssystem entsteht, das eher die Produkte, denen sich die immateriellen Arbeiter*innen unterwerfen, kontrolliert als die Produktionsmittel, die die Unterwerfung der immateriellen Arbeiter*innen als solche sind. Kurz gesagt: Die Gesellschaft der Produzent*innen wird durch einen forcierten Konsumkapitalismus, in dem ein Bedürfnis nach der Ware produziert wird, in eine Gesellschaft der

⁴⁵ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Immaterielle_Arbeit (08.01.2018)

⁴⁶ Hardt/Negri 2002, S. 294.

Konsument*innen verwandelt.⁴⁷ Konsum wird als Informationsverarbeitung produktiv. Immaterialisierte Arbeit – Dienstleistungen wie Marketing und Werbung – entsteht durch die Wertbildung, die sie vollzieht, und erhält somit mehr Bedeutung. Aber auch Konsument*innen beteiligen sich meist unentgeltlich an der immateriellen Arbeit, der Ware Wert zuzuschreiben, durch ihren individuellen und kollektiven Geschmack, ihre Kaufentscheidung und ihre Nutzung. Eine wichtige Ressource des Kapitalismus ist die kollektive Intelligenz, die verstreute Kreativität der Konsument*innen.⁴⁸

⁴⁷ Vgl. Papadopoulos/Tsianos 2006, <http://eipcp.net/transversal/1106/tsianospapadopoulos/de> (08.01.2018)

⁴⁸ Vgl. Holert, in: Menke/Rebentisch 2016, S. 135.

4. Kulturarbeiter*innen/Kunstproduzent*innen – ein Entrepreneur-Modellvorbild?

Im Zuge der Digitalisierung und Robotik wird unsere aktuell herrschende Auffassung von Arbeit immer mehr infrage gestellt. Im allgemeinen Gesellschaftsbild wird der Begriff Arbeiter*innen meist mit Fabrikarbeiter*innen, die am Fließband stehen, assoziiert, sogenannten „blue collar workers“, die etwas herstellen, produzieren. Diesen werden in einem erweiterten Sinne die „unproduktiven“ „white collar workers“ gegenübergestellt: jene Arbeiter*innen, die primär geistige Arbeit, Dienstleistungen, verrichten und anhand von Handeln und Sprechen ihre Arbeit verdinglichen bzw. etwas herstellen, Wert produzieren, sozusagen immaterielle Arbeit leisten. Wenn wir den Kunstbetrieb als Fabrik verstehen, welchen Part haben dann die unterschiedlichen Akteur*innen? Nach der oben umrissenen Definition sind Künstler*innen die schöpferischen, produktiven Arbeiter*innen und Kurator*innen die immateriellen Arbeiter*innen, was so allerdings nicht korrekt ist. Künstler*innen sind ebenfalls immaterielle Arbeiter*innen, weil sie ihre Tätigkeit des Denkens anhand von künstlerischen Handlungen verdinglichen. Es ist somit nicht so einfach, die Arbeit von Künstler*innen und Kurator*innen sowie anderen Akteur*innen im Kunstbetrieb zu definieren bzw. auseinanderzuidividieren. Eines ist uns jedoch gemeinsam, dass wir keine Fabrikarbeiter*innen sind und somit auch das herkömmliche Modell der Lohnarbeit nicht anwendbar ist. Im Folgenden konzentriere ich mich auf Akteur*innen im Kunstbetrieb, die nicht künstlerisch produktiv sind, im Speziellen auf Kurator*innen,

Kunstvermittler*innen und Kulturmanager*innen. Man könnte auch sagen, ich wende mich einer Berufsgruppe zu.

4.1 Kurator*innen, die neuen Unternehmer*innen

Die Unterscheidung zwischen Arbeit und Beruf bzw. Erwerbsarbeit als Teil der Arbeit im weiteren Sinne gliedert sich in das Gegensatzpaar Arbeit und Freizeit. Arbeit ist hier als institutionalisiert und organisiert zu verstehen und nicht auf die Arbeit eines einzelnen handelnden Individuums beschränkt. Somit wird Arbeit als Un-Freizeit, als Zeit der Unfreiheit definiert und gerät in Misskredit, weil sie als unfrei erscheint. Jedoch bleibt die Freizeit im Bann der Arbeit, weil sie als Zeit definiert wird, in der man von etwas frei ist, von der Arbeit. Das Leben wird somit automatisch von einer Zeitaufteilung in Arbeit und Freizeit bestimmt.⁴⁹ Das heißt, Freizeit ist in unserer herkömmlichen Definition von Arbeit nicht mit Freiheit gleichzusetzen. Wie definiert sich Freiheit? Carl Hegemann schreibt in seinem Essay „Freiheit ist, grundlos etwas zu tun. Über die Zukunft eines Begriffs“: „Das Vermögen, selbst Kausalketten in Gang zu setzen oder abubrechen, selbst anfangen oder aufhören zu können, ist die Voraussetzung von Freiheit.“⁵⁰

Arbeiter*innen werden, wie bereits oben definiert, mit Fabriken und – damit einhergehend – mit Kontrolle assoziiert. Unternehmer*innen wirken dagegen frei. Ganz nach dem Text der Kölner Band „Floh de Cologne“: „Der Unternehmer heißt Unternehmer, weil er etwas

⁴⁹ Vgl. Thomä 2017, S. 531 ff.

⁵⁰ Hegemann, in: Menke/Rebentisch 2016, S. 81.

unternimmt, der Arbeiter heißt Arbeiter, weil er arbeitet. Würden die Arbeiter etwas unternehmen, müssten die Unternehmer arbeiten.“⁵¹ Aber wie frei sind Unternehmer*innen eigentlich? Und passt diese Bezeichnung auf Kunstproduzent*innen? Aus betriebswirtschaftlicher Sicht werden Unternehmer*innen durch die von ihnen wahrgenommenen unternehmerischen Funktionen definiert. Zu diesen zählen Attribute wie Selbstständigkeit, Weisungsbefugnis, Wagnis, Organisations-, Leitungs- und Planungsfähigkeiten – ein Anforderungsprofil, das zum Beispiel Kurator*innen bestens erfüllen, während sie nebenbei noch Netzwerke aufbauen, Projekte entwickeln und mobil bleiben. Ständig sind sie am Vernetzen, Darstellen und Organisieren des Ichs als produktives Arbeitswesen. In der aktuellen Arbeitswelt rücken Momente der Kommunikation und des Handels in den Fokus über den Diskurs neuer Arbeitsformen. Der Austausch von Wissen und Information ist mittlerweile genauso wichtig wie der von Waren. An die Stelle von fabrikorientierter Massenproduktion rückt die räumlich wie zeitlich flexible und mobile „projektbasierte Polis“, begleitet von De-Hierarchisierung und kollektivem Arbeiten.“⁵²

„Gefordert wird ein schöpferisches Subjekt, das sich nicht in der vermeintlichen Sicherheit von Routine ausruht, sondern seine Arbeit jeden Tag neu erfindet: Create your Job! Bürokratie, vormals das Idealbild rationaler Organisationen, gilt als das Übel schlechthin.“⁵³

⁵¹ www.youtube.com/watch?v=0iLTtVgXhbY, Minute 2:34–2:44 (10.10.2017)

⁵² Vgl. Lemke/Weinstock, in: Lemke 2014, S. 9.

⁵³ Bröckling, in: Osten/Bismarck 2003, S. 19.

In der Verflechtung von Selbstverwirklichung und Selbstoptimierung durch Selbstmanagement wird ein verändertes Anforderungsprofil erkennbar, das in der postfordistischen Arbeitswelt an Bedeutung gewonnen hat und auf der Transformation der Subjektivität der Arbeiter*innen aufbaut. Es geht primär um eine Erzeugung von Marktvorteilen, die, so Ulrich Bröckling, nicht auf ein „genormtes Inventar an Persönlichkeitsmerkmalen“ abzielen, sondern auf die „Norm der Individualität“. Die primäre Vorbildfunktion dafür übernehmen die Vorstellungen über Milieus der Künstler*innen. Weiters erhalten die Praxisformen künstlerischen Arbeitens mehr Relevanz durch die Zunahme immaterieller Arbeit. So beschreibt Maurizio Lazzarato in seinem Beitrag für die Publikation „Umherschweifende Produzenten: Immaterielle Arbeit und Subversion“ aus dem Jahr 1998 eine Verlagerung hin zur „New Economy“, deren Fokus auf konzeptionellen Tätigkeiten lag, also auf einer Informationsökonomie, welche die Warenproduktion ablösen sollte. Entsprechend dieser Transformation von der Industrie- zur Dienstleistungsgesellschaft legte vor allem der sekundäre Dienstleistungsbereich, wie Management und Organisation, Beratung, Publikation und Lehre, zu. Zu einer der Auswirkungen der „New Economy“, welche bereits nach einem kurzen, aber intensiven Höhenflug zu Beginn des 21. Jahrhunderts gescheitert ist, zählen die Annäherung von Wirtschaft und Kunst. So gesehen liegt es nicht fern, dass das Kuratorische, eine im Kunstfeld relevante Praxisform, die zusätzlich den Anforderungen wirtschaftlichen Managements entspricht, als Musterbeispiel für immaterielle Arbeit gesehen werden kann. „Postmoderne Erweiterungen des Kunstbegriffs und postfordistische

Konzeptionen von Arbeit überschneiden sich hier.“⁵⁴ Beatrice von Bismarck erkennt im kuratorischen Handeln die entscheidende Funktion einer Aufhebung der Machtverhältnisse zwischen den unterschiedlichen Akteur*innen im Kunstfeld aufgrund einer Überschneidung von Ansprüchen und Kompetenzen aller Beteiligten.⁵⁵

4.2 Kuratierung – eine Geschichte

Eine der Tätigkeiten der Kuratierung ist die Vermittlung. Die Ausstellung ist primär als Vermittlungsmedium zu verstehen, dessen Ziel es ist, einer breiten Öffentlichkeit künstlerische wie kulturelle Verfahren vorzuführen bzw. näherzubringen und ein Interesse dafür zu schaffen. Weiters sind es Management und Organisationsaufgaben, durch die das kuratorische Handeln zu den „Berufen [zählt], die als immer stärker intellektualisierte abstrakte Arbeit“⁵⁶, also immaterielle Arbeit gelten. Hinzu kommt noch die Kreativität, die ein wichtiger Bestandteil des kuratorischen Handelns ist und es in eine Konkurrenz zum Künstlerischen stellt. Um die weiteren Bezüge einer wirtschaftlichen Bedeutung der Kuratierung nachzuvollziehen, verweist Beatrice von Bismarck auf die Dreiteilung unterschiedlicher Formen von Kreativität nach Heinrich Popitz: „[...], so entspricht die Kuratierung der ‚sinnstiftenden Phantasie‘. Deren deutendes, begründendes und rechtfertigendes Vorgehen ist unterschieden sowohl von dem der ‚gestaltenden Phantasie‘ als auch von dem der ‚erkundenden Phantasie‘.“⁵⁷

⁵⁴ Bismarck, in: Osten/Bismarck 2003, S. 83.

⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 81 ff.

⁵⁶ Ebd., S. 85.

⁵⁷ Ebd., S. 88.

Eine klare Trennung schöpferischer Prozesse von Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Kurator*innen ist durch die Klassifizierung von Popitz ersichtlich. Deutlich ersichtlich ist, wie „durch die Integration kuratorischen Handelns in die künstlerische Praxis diese klare Aufteilung aufgebrochen wurde und zur Aufwertung von relationalen Prozessen im Verhältnis zu autonomen Produkten führte“⁵⁸. Dies trug erheblich dazu bei, dass das Kunstfeld zur Muse der Wirtschaft avancierte. Der Aufruf nach Kreativität neoliberaler Managementkonzepte beruht wie das „sinnstiftende Kreativitätsmodell“, das sich im kuratorischen Handeln umgesetzt findet, auf Sozial- und Selbsttechnologien.⁵⁹

Das Naheverhältnis sowie die zueinander in Konkurrenz stehenden Tätigkeiten und Aufgaben von Künstler*innen und Kurator*innen im Bereich des Ausstellungsmachens haben in den letzten Jahrzehnten in Form von Ermächtigungsansprüchen zu gegenseitigen Aneignungen von Arbeitsprozessen und zu einer hierarchischen Verschiebung geführt. Diese Positionierungskämpfe hatten unterschiedliche Ausformungen kuratorischer Konzepte und Arbeitsweisen zur Folge. So entwickelte sich die freie Kuratorin, der freie Kurator als Gegenstück zu angestellten Kurator*innen in einer Institution. Dadurch wurde der kuratorischen Konzeption ein eigener Stellenwert zugesprochen, der die Ausstellungen zu Werken protegierte. Daraufhin fanden in Form von Ausstellungen kritische Befragungen kuratorischer Aneignungsformen sowie Selbstreflexionen statt. In Ausstellungen wie „Minimal Curating“ oder

⁵⁸ Bismarck, in: Osten/Bismarck 2003, S. 88.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 85 ff.

„Deltacurating“ wurden individuelle Vorgehensweisen im Umgang mit Künstler*innen und Institutionen vorgestellt. Die Position der Kuratorin, des Kurators blieb hier jedoch noch deutlich gegenüber den anderen Beteiligten abgegrenzt. Dies änderte sich gegen Ende der 1990er-Jahre zunehmend, indem sich das Gestalten von Ausstellungen weg von einer persönlichen Einzelmarkierung hin zu einem kollektiven Ausstellungsmachen zu orientierten begann. Seit damals lassen sich die Ansätze des Ausstellungsbereichs als Projektarbeit beschreiben, als Zusammenarbeit aller auf verschiedene Weise beteiligter Akteur*innen, die sich ihrer gegenseitigen Austausch- und Positionierungsprozesse bewusst sind und diese kritisch aufzugreifen versuchen, um Abhängigkeitsverhältnisse aufzulösen oder zumindest zu verschieben und dynamischer zu gestalten. Diese immer wieder neue Verteilung von Aufgaben und eingenommenen Positionen fügt dem kuratorischen Handeln den Aspekt des Verhandeln hinzu.⁶⁰

Mittlerweile beanspruchen Kurator*innen, ähnlich den Künstler*innen, eine aus der Gesellschaft herausgerückte, charismatische Position für sich. Es ist eine Tendenz zur De-Professionalisierung spürbar, die einerseits auf eine Individualisierung des Produkts, erkennbar an der Handschrift, die stärker sichtbar wird, und andererseits auf eine „Re-Definition von Kompetenzen im Sinne der Herstellung von Einzigartigkeit und Originalität, die an die Stelle der Umsetzung von kollektiv anerkannten Regeln tritt“⁶¹, zurückzuführen ist. Während jedoch die prozessuale Arbeit einer kollektiven Autorenschaft, die sich

⁶⁰ Vgl. Bismarck, in: Osten/Bismarck 2003, S. 89 ff.

⁶¹ Ebd., S. 93.

strukturell aus gemeinsamen Interessen und der De-Hierarchisierung entwickelte, verloren geht, erhält das Kuratorische laut Beatrice von Bismarck durch das Charismatische eine leitbildhafte Anziehungskraft für Managementaufgaben.

Kurator*innen agieren zwischen Kunst und Verwaltung sowie zwischen dem künstlerischen und dem wirtschaftlichen Bereich. Einerseits sind sie den Künstler*innen verpflichtet, andererseits den Institutionen. Beatrice von Bismarck vergleicht im Sinne von Bourdieu die in Institutionen angestellten Kurator*innen mit Priester*innen und die Künstler*innen mit Prophet*innen.

„Den verwaltenden Wahrer*innen institutioneller Macht [Museums-kurator*innen] mit ihren konsekrierten [heiligen, geweihten] Gütern, stehen damit die an einer kontinuierlichen Neudefinition der Doxa [Meinung] interessierten Künstler*innen gegenüber.“⁶²

Diese Linie kreuzt eine dritte Position, die der freien Kurator*innen, die beide Rollen, die der Priester*innen und die der Prophet*innen, innehat. Die „charismatische“ Stellung der freien Kurator*innen wird eingeschränkt durch die Verpflichtung, die sie für einen gewissen Zeitraum der auftraggebenden Institution gegenüber innehaben. Jedoch besteht auch aufgrund des Konkurrenzverhältnisses unter freien Kurator*innen und Künstler*innen eine engere Beziehung zwischen diesen, sodass freie Kurator*innen ebenso „an den Prozessen der Konstitution neuer, die bestehende Ordnung in Frage stellenden

⁶² Bismarck, in: Osten/Bismarck 2003, S. 96.

Bedeutungen teilnehmen“⁶³ können. Jedoch fand, in Form von Mikry oder Fankultur, angesichts des Ziels, das Charisma sowie die Privilegien der Künstler*innen massentauglich zu machen, eine Annäherung an neoliberale Managementmodelle statt.⁶⁴

Vom klassischen Ausstellungsmacher konnte sich die Figur der heutigen Kurator*in nur lösen, indem ihr der Autonomieanspruch von Künstler*innen übertragen wurde. Freie Kurator*innen partizipieren an Autorenschaft und Autonomie, wie sie früher nur Künstler*innen zukamen. Dies ist vor allem Harald Szeemann zuzuschreiben, der die Person des Geniekurators etablierte. Eine globalisierte Kunstwelt erfordert jedoch das Potenzial einer teambasierten, kollektiven Arbeit. Ausgestattet mit symbolischem Kapital, erfüllen Kurator*innen das Anforderungsprofil für postfordistische Arbeitsbedingungen perfekt. Die Figur der Kuratorin, des Kurators strahlt ein solches Charisma aus, weil sie dem gerecht wird, was Luc Boltanski und Ève Chiapello als den „neuen Geist des Kapitalismus“ charakterisieren, der innerhalb einer „projektbasierten Polis“ agiert. In der „projektbasierten Polis“ wird eine sich ständig neu vernetzende Welt durch das Projekt strukturiert, das wiederum als Ordnungsstruktur für die Gesellschaft steht. Erfolg wird an der Fähigkeit gemessen, Projekte zu entwickeln und umzusetzen oder sich an solchen erfolgreich zu beteiligen. Wer Netzwerke nicht zu Projekten verknüpfen kann, erhält keine symbolische Anerkennung und hat somit keinen gesellschaftlichen Erfolg. Sie oder er verliert an Sichtbarkeit und mithin an sozialer Existenz. Die bereits oben beschriebene Künstlerkritik hatte einen starken Ein-

⁶³ Bismarck, in: Osten/Bismarck 2003, S. 96.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 97.

fluss auf die Herausbildung der „projektbasierten Polis“. Profil und Subjektivierungsstruktur der Kuratorin, des Kurators entsprechen den Anforderungen einer „projektbasierten Polis“, weil sich das heutige Verständnis von kuratorischer Praxis „durch die Aktivierung von Netzwerken aus Institutionen, Personen und Objekten in Form des Projekts Ausstellung“⁶⁵ auszeichnet. Darüber hinaus können Kurator*innen, wie bereits erwähnt, „am Nimbus der genialischen Künstler*in teilhaben“⁶⁶. Durch die Vereinigung von Projektmanager*in und Consultant mit autonomer Künstlerin, autonomem Künstler avancieren Kurator*innen zum Prototyp der erwünschten Subjektivierungsform einer „projektbasierten Polis“⁶⁷.

⁶⁵ Marchart 2012, S. 31.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 29 ff.

5. Autonomie und Kunst

Das Besondere an der Kunst ist ihre Selbstständigkeit und Selbstgesetzlichkeit, welche entgegen dem Alltag des sozialen Lebens erfolgt. Der Begriff der Kunst wird zumeist an deren Autonomiestatus gekoppelt. Ursprünglich bedeutete der Begriff Kunst eigentlich das Nützliche, er bezog sich auf das Handwerkliche und auf spezialisierte Fertigkeiten. Somit bezieht sich der Kunstbegriff im engeren Sinne auf ästhetische Produktionen. Die Autonomie in der Kunst hat ihren historischen Ursprung im 19. Jahrhundert. In dieser Zeit wurde Kunst ein vom künstlerischen Handwerk abgegrenztes Produktionsfeld, in dem die Produktionsbedingungen jedoch zunächst unangetastet blieben. Dies bildete den Umstand, der als Autonomie bekannt wurde. Die antike Auffassung von der Mimesis der Kunst wurde infrage gestellt. Eine Freiheit der Künstler*innen und Kunstbetrachter*innen wurde gefordert. Die hier verstandene Autonomie der Kunst kann im Wesentlichen unter drei Aspekten formuliert werden: „dass künstlerische Ideen nicht die Natur nachahmen müssen, dass sie weder nützlich noch moralisch gut sein müssen und dass sie nicht von gesellschaftlichen Einflüssen geprägt werden“⁶⁸. Die Autonomie der Kunst bedeutet somit, ihren eigenen Gesetzen zu folgen. Einen wesentlichen Bezugspunkt für einen bis heute gültigen Aspekt der Autonomie der Kunst lieferte Immanuel Kant. Er übertrug den Begriff der Autonomie auf einen philosophischen Kontext. Seine moderne Auffassung des Autonomiebegriffs vereint die Verbindlichkeit von Gesetzen mit der Freiheit des Subjekts. Die Gesellschaft ist das Gesetz,

⁶⁸ https://de.wikipedia.org/wiki/Autonomie_des_Kunstwerks (15.01.2018)

das Individuum hat die Freiheit. Dies steht im Gegensatz zum Denken der Neuzeit, bei dem Gesetz und Freiheit noch konträr zueinander standen, „das Gesetz galt als auferlegt, die Freiheit [als] gesetzlos“. Autonomie ist somit nach Kant „die Eigenschaft des Willens, sich selbst Gesetz zu sein“. Kants Konzept der Autonomie stellt eine neue Form menschlicher Subjektivität ins Zentrum. Die Kunst war in diesen Diskurs mit eingebunden, nämlich anhand des ästhetischen Urteils. Hier unterscheidet Kant zwischen einer Beurteilung eines Gegenstandes als „schön“ oder als „angenehm“. Ersteres Urteil ist unter Einbeziehung der Vernunft auf die ästhetisch subjektiv-allgemeine Qualität des Kunstwerks gerichtet und wird somit im Sinne eines kollektiv geprägten gesellschaftlichen Gemeinsinns gefällt. Zweites richtet sich an der subjektiv empfundenen Lust aus und trägt somit nicht zur Kultivierung des Menschen bei.

„Demnach ist es der Einbezug des Verstandes, der eine Bezugnahme auf das Gemeinwohl sicher stellt und in diesem Sinne ein von subjektiven Zwecken freies Urteil über Kunst möglich macht: Wahre Kunst, so Kant, besitze ‚Zweckmäßigkeit [...] ohne allen (weder objektiven noch subjektiven) Zweck‘. Sie hat also durchaus einen gesellschaftlichen Nutzen, den sie allerdings erst dann voll erfüllt, wenn sie zweckfrei konzipiert wird.“⁶⁹

Dies bildet den Kern der Kant'schen Kunstautonomie. „Erst wenn die Zwecke der Kunst in ihr selbst begründet liegen und nicht von außen an sie herangetragen werden, kann die Kunst der Moralisierung des

⁶⁹ Karstein/Zahner 2017, S. 5.

Menschen dienen.“⁷⁰ In weiterer Folge wurde „diese Bestimmung der Kunst von ihren Protagonisten aufgenommen und als Mittel der Selbstbeschreibung und Legitimation genutzt“⁷¹. Bis heute ist Autonomie ein Kampfbegriff für die Kunst und bildet eine handlungsleitende Maxime und strategische Ressource. Eine begriffliche Erweiterung zum aufklärerischen Konzept der Selbstgesetzgebung und Eigenverantwortlichkeit von Kant fand im Laufe der Zeit statt, und es gesellten sich Aspekte der Eigengesetzlichkeit, Unabhängigkeit, Verselbstständigung und Selbstverwaltung hinzu. Im 20. Jahrhundert wurde der Autonomieanspruch der Kunst durch die zeitgeschichtlichen Ereignisse sowie die Avantgardist*innen kritisch infrage gestellt, erneuert, radikalisiert und negiert. Damit einhergehend entwickelten sich unterschiedliche ästhetische Strategien sowie die Erkenntnis, dass das Autonome der Kunst nicht die befreiende Macht darstellt. Im Folgenden gehe ich näher auf die Überlegungen von Theodor W. Adorno und Pierre Bourdieu ein, die für den aktuellen Diskurs über den Automatismus von Autonomie aufgrund neoliberaler Ideologien heranzuziehen sind.

Adornos normativer Kunstbegriff versteht das autonome Kunstwerk als Möglichkeit der Etablierung autonomer Subjekte, „das den Zurichtungen des Subjekts durch die (spät-)kapitalistische Gesellschaft entgegentritt. [...] Gewissensbildung erlaubt es dem Individuum als vergesellschaftetem Subjekt, die jeweils herrschende Gesellschaft zurückzuweisen.“⁷² Autonomie nach Adorno ist somit als gesellschaftlich induzierte Kompetenz des Einzelnen, „aus sich heraus [...]

⁷⁰ Karstein/Zahner 2017, S. 5 f.

⁷¹ Ebd., S. 6.

⁷² Ebd., S. 18.

selbstverantwortlich zu handeln und sich zu entscheiden“, zu verstehen. Solch eine Autonomie erfährt das Subjekt, wenn es überwältigt wird, wie es zum Beispiel bei der ästhetischen Erfahrung von autonomen Kunstwerken der Fall ist. Somit haben autonome Kunstwerke bei Adorno immer einen emanzipatorischen Charakter. Diese Macht des autonomen Kunstwerks führt Adorno auf den ästhetischen Sinnüberschuss von Kunstwerken zurück. Der normative Kunstbegriff, den Adorno aufgrund seiner Analyse einführt, erkennt nur jene Kunstwerke als autonom an, die ein Potenzial zur „Erschütterung des Menschen“ aufweisen. Dies sieht Adorno jedoch in der Gegenwartsgesellschaft aufgrund der Entkunstung der Kunst gefährdet. Die Entkunstung der Kunst bedeutet, dass Kunst, wenn sie zur Ware wird und dadurch mit einer zunehmenden Massenkultur identifiziert wird, ihre Bedeutung verliert, „als autonom und fait social eine Antithese zur Gesellschaft zu bilden“⁷³.

Bourdieu hat im Unterschied zu Adorno den Begriff der Autonomie auf das soziale Feld der Kunst übertragen, er geht also nicht alleine von der Autonomie des Kunstwerks aus, sondern bezieht die Akteur*innen, Genres und Institutionen, die sich um das Kunstwerk versammeln, mit ein. Bourdieu geht es mehr um Machtzusammenhänge,

„[...] dazu zählen objektive Zwänge, denen Produzent/innen unterworfen sein können (wie Zensur, politische Eingriffe der Kontrollen, Druck durch Nachfrage, Sanktionen durch Kunden, Zwänge sich

⁷³ Karstein/Zahner 2017, S. 20.

mediengerecht zu präsentieren, usw.), wie auch subjektive bzw. mentale Manifestationen solcher Zwänge“⁷⁴.

Die autonome Haltung einer Kunstproduzentin, eines Kunstproduzenten hängt für Bourdieu davon ab, wie diese/r ihr/sein Publikum denkt. Wird das Kunstwerk für ein bestimmtes Publikum geschaffen oder schafft es sich sein Publikum selbst – als radikale künstlerische Position, die ein bis dato gültiges Kunstverständnis infrage stellt und die Rezeption der Betrachter*innen (die sogenannten Peers, bestehend aus Künstler*innen und Kritiker*innen) herausfordert? Somit unterscheidet Bourdieu zwischen zwei Typen von Kunstproduzent*innen, den autonomen und den heteronomen, und unterteilt dementsprechend das Kunstfeld in zwei Subfelder: in das der eingeschränkten Produktion, dessen Produzent*innen nach symbolischem Kapital streben, und in das der Massenproduktion, welches ökonomisches Kapital begehrt. Zu diesem Modell der Autonomie und Heteronomie gesellt sich noch eine weitere Dimension, die der Konsekration. Das begehrte symbolische Kapital, sich einen Namen zu machen und ebenso bekannt wie anerkannt zu sein, versteht Bourdieu als

„ein Konsekrationskapital, das die Macht zur Konsekration von Objekten (der Effekt des Namens eines Modeschöpfers etwa oder einer Signatur) und von Personen (durch Werbung, Ausstellung usw.)

⁷⁴ Wuggenig, zit. nach: Karstein/Zahner 2017, S. 441 f.

beinhaltet, die Macht, Wert zu verleihen und aus dieser Campagne Gewinn zu schlagen“⁷⁵.

„Die symbolischen Systeme [...] geben ihren wahren Sinn nur preis, wenn man sie [...] auf die Machtverhältnisse bezieht, die sie möglich und soziologisch notwendig machen, das heißt, auf die sozialen Bedingungen ihrer Produktion, Reproduktion und Nutzung der Denkschemata, deren Produkt sie sind.“⁷⁶

Die Protagonist*innen des Kunstbetriebs bewegen sich demnach durch ein Koordinatensystem, das ihre Position im Kunstfeld abhängig von ihrem subjektiven Autonomieanspruch definiert. Viele dieser Kunstproduzent*innen nehmen jedoch mehrere Positionen zugleich ein, und die Tendenz geht, aufgrund der zunehmenden Rolle des Kunstmarkts, in Richtung Heteronomie. Somit stellen auch etliche Theoretiker*innen die Kunstfeldtheorie von Bourdieu als aktuell nicht mehr brauchbar dar.

⁷⁵ Bourdieu 1999, zit. nach: Karstein/Zahner 2017, S. 444.

⁷⁶ Bourdieu, zit. nach: www.socialnet.de/rezensionen/11262.php (08.09.2017).

6. Ausstellungen – Kunstpräsentation und Wirtschaft

Die Eingliederung der Kunst in eine industrielle Massenkultur anhand der Institutionalisierung der Gegenwartskunst nach dem Zweiten Weltkrieg markiert den Übergang zum kulturellen Dienstleistungssektor und somit zur Deautonomisierung künstlerischer Produktion. Kerstin Stakemeier schreibt dazu: „Als Industrie kam ihr die ungewollte gesellschaftliche Unzurechnungsfähigkeit der Autonomie abhandeln.“⁷⁷ In der Postmoderne richtet sich das Denken gegen die Prinzipien der Vernunft und das Kreative wird zum Subjekt menschlicher Selbstentfaltung und Selbstverwirklichung. Somit ist die einzige Aufgabe der angeblichen Funktionslosigkeit von Kunst jene, die Libertät bürgerlicher Gesellschaften zu demonstrieren. Der Philosoph Richard Shusterman plädiert für die Aufhebung der Unterscheidung von Kunst und Populärkultur, und Simon Firth hebt hervor, dass der Diskurs der Kunstautonomie lediglich eine Bedeutung im kulturellen Feld erlangt habe aufgrund der ihn verhandelnden und tragenden Institutionen. In Anlehnung an die fundamentale Kritik am Selbstverständnis der Moderne des französischen Soziologen Bruno Latour wird die Autonomie als ein moderner Mythos bezeichnet. Die Tendenz entwickelt sich zunehmend in Richtung Fremdgesetzlichkeit und -bestimmtheit einer dennoch selbstgewählten Heteronomie.⁷⁸ Die Kunst ist zweigeteilt, schreibt Kerstin Stakemeier, in ihre Teilhabe an und ihre Identifikation mit der Massenkultur – ein Luxussegment, dessen Profanierung als Reduktion auf ein Spiegelbild der Warenwelt

⁷⁷ Stakemeier 2012 (1), www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2012/uebers-geld-reden/stakemeier.htm (08.01.2018)

⁷⁸ Vgl. Karstein/Zahner 2017, S. 1–50.

markiert, was sich zwischen Adornos Gegenwart und unserer radikal verändert hat. Das Verschwimmen dieser ökonomischen und gesellschaftlichen Grenzen hat in den vergangenen fünf Jahrzehnten anhand künstlerischer Akte, der Professionalisierung der Kunst und der damit einhergehenden Kapitalisierung ihrer Produktionsbedingungen zu einer Auflösung dieser Grenzen geführt.⁷⁹ Die Entkünstung wurde zum Alltagsgeschäft, es geht nicht mehr um „die Frage moralischer Integrität kultureller Artefakte, ihrer Produzent*innen oder Betrachter*innen, sondern schlicht um deren materielle Existenzformen im Kapitalismus“⁸⁰. Die Veränderung der Kunst sowie ihrer Produzent*innen ist an der steigenden Anzahl von Absolvent*innen an Kunsthochschulen ablesbar, die, um zu überleben, als assistierende Arbeitskräfte in die Produktions- und Distributionssektoren des Kunstbetriebs hineindrängen und darin unterschiedlichste Funktionen erfüllen.⁸¹

Für die Kommodifizierung der Kunst braucht es eine Plattform, somit erfahren Ausstellungen, Biennalen und Kunstmessen einen enormen Hype. In den letzten zwanzig Jahren haben sich immer mehr internationale Biennalen und Kunstmessen selbst erfunden, um einen globalisierten Kunstmarkt zu bedienen und um in einem kunstkolonialen Stil die an der Peripherie des Geschehens gelegenen Orte zu erobern. Aber auch der Trend zur Vermarktung unbekannter, aber eventuell aufstrebender Künstler*innen ist an der Vielzahl von Projekträumen, die oft an kommerzielle Galerien angeschlossen sind, abzulesen. Der Großteil des Kunstmarkts und der Ausstellungs-

⁷⁹ Stakemeier 2012, S. 30.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd.

landschaft setzt sich aus Waren zusammen, deren einziger Zweck die „Reizung“ der Betrachter*innen ist. Des Weiteren erhält, durch die zunehmende ökonomische Bedeutung von Ausstellungen im Feld der bildenden Kunst, die Verlagerung der Kunstproduktion auf Assistent*innen, Museums- und Galeriemitarbeiter*innen eine zentrale Rolle. Ausstellungen haben sich als eigenständiges, wirtschaftlich agierendes Medium etabliert.

6.1 Ausstellungen – ein kurzer historischer Abriss

So ist es der Fall, dass mittlerweile die Kunstproduktion hauptsächlich für Ausstellungen bzw. im Kontext von Ausstellungen stattfindet. Walter Benjamin hat bereits über den Wandel des Kultwerts zum Ausstellungswert geschrieben und damit den Umbruch der reproduzierten zur reproduzierbaren Kunst thematisiert. Er beschreibt am Beispiel der Fotografie, wie der Ausstellungswert, aufgrund der Ausstellbarkeit eines Kunstwerks, den Kultwert auflöst und somit den Kunstwert bzw. ökonomischen Wert eines Kunstwerks beeinflusst. Biennalen und Blockbusterausstellungen sind an diesem Wandel nicht ganz unbeteiligt. So müssen die Werke für diese Ausstellungen viel reisen, also einfach und günstig zu transportieren sein. Am besten ist, sie lassen sich gleich vor Ort zu einem Preis reproduzieren, der unter den Transportkosten liegt. Diese Ausstellungsformate gehorchen den Prinzipien der Ökonomie. Kunst wird – zugunsten eines Investment- und Eventmarkts – an Marketing und Merchandising gekoppelt. Auf dieser Ebene findet eine Vereinheitlichung von Ausstellungsprofilen statt, was sich bis in die kleinsten Ausstellungsräume

fortsetzt, weil diese ebenfalls mit marktkonformen Mitteln ein Publikum anziehen wollen.

Betrachtet man diese gesamte Entwicklung in einem historischen Kontext, so stellt sich am gegenwärtigen Punkt, an dem das Format Ausstellung angekommen ist, die Frage, inwiefern sich die Kunst von dieser neoliberalen Freiheit entbinden kann? Was bedeuten die Differenzierungen zwischen bildender und angewandter Kunst oder zwischen Werk und Wand/Raum? Wie lässt sich das Verhältnis von Freiheit und Funktion, Ästhetik und Kontrolle neu denken?

Bis ins 18. Jahrhundert dominierte das Format des Salonbesuchs und der Atelierausstellung. Durch das Entstehen von bürgerlichen Museen vollzog sich zuerst eine Trennung zwischen Produktions- und Ausstellungsraum. Die Salons und Museen verliehen dem Kunstwerk „erstmalig eine Funktion des autonomen Wirkens, die bis dahin in einem bewusst geformten Schaubzusammenhang selten oder überhaupt nicht möglich war“⁸². Doch die Museen waren den Künstler*innen als Ausstellungsort entweder verschlossen oder sie wollten sich schon gar nicht mit der herrschenden Doktrin dieser Institutionen arrangieren. So suchten besonders die Avantgarden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach unabhängigen Ausstellungsmöglichkeiten und waren für den Wandel von Ausstellungsformaten verantwortlich. Als das Gemälde „Das Atelier des Künstlers“, welches Gustav Courbet 1855 für den Salon der Académie française einreichte, abgelehnt wurde, beschloss er, sein Schicksal als Künstler selbst in die Hand zu nehmen. Er errichtete in der Nähe des Ausstellungsgeländes einen temporären Pavillon, den

⁸² Mai, E., *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München 1986, zit. nach: Karstein/Zahner 2016, S. 200.

Pavillon du Réalisme, wo er 24 seiner eigenen Gemälde präsentierte. Courbet ist zwar der bekannteste Initiator der „ersten Einzelausstellung“, allerdings war zu seiner Zeit die Tradition, in der unabhängige Künstler*innen als Ausstellungsmacher*innen in Aktion treten, bereits verbreitet.⁸³ Die Künstler*innen und nicht mehr in erster Linie die Mäzenat*innen wurde zu Protagonist*innen. Hinzu kommt, dass diese Künstler*innen Ausstellungen aus der alleinigen Verfügungsgewalt des Staates befreiten. Aus der Aktion von Courbet entstand 1863 der Salon des Refusés. In der letzten Ausstellungshalle durften aufgrund einer Verfügung von Napoleon III. die abgewiesenen Künstler ihre Werke, die nicht zur offiziellen Ausstellung zugelassen wurden, zeigen. „Ausstellen heißt, Verbündete für den Kampf finden“, schrieb Édouard Manet. Er revolutionierte die damals übliche Hängung von Gemälden, welche sich vom Fußboden bis zur Decke zog, in höchstens ein oder zwei Reihen von Bildern mit Zwischenräumen, damit die Betrachter*innen die Möglichkeit haben, sich auf das einzelne Werk zu konzentrieren.

Ein weiterer Künstler, der im 19. Jahrhundert eine neue Entwicklung in der Kunst etablierte, war James McNeill Whistler. Er gestaltete das Pfauenzimmer, eine Rauminstallation bzw. eine Art frühes Gesamtkunstwerk, im Haus seines Sammlers Frederick Leyland. Für sein Gemälde „La princesse du pays de la porcelaine“, das Leyland erworben hatte, entwickelte der Künstler ein gesamtes Raumkonzept, das er in Abwesenheit des Eigentümers umsetzte. Das Pfauenzimmer kann als Vorläufer der Installationskunst angesehen werden, „bei der ein Künstler die gesamte Umgebung eines Ortes in seine Arbeit

⁸³ Vgl. Drechsler 1996, S. 11.

miteinbezieht und nicht nur einen Teil davon mit einem Gemälde oder einer Skulptur dekoriert“⁸⁴.

Courbet, Manet, Whistler und Paul Gauguin, der eine Schau seiner Werke in einem Pariser Café organisierte, die Secessionisten in Wien, die ihr eigenes Gebäude errichteten, oder die Brücke-Künstler in Dresden, die eine Lampenfabrik zu Ausstellungsräumen umfunktionierten – alle diese Künstler gestalteten ihre eigenen Ausstellungen, stellten den gültigen Diskurs darüber, was als Kunst gelte, infrage oder entrissen diese Entscheidung der alleinigen Macht der Autoritäten. Die oben beschriebenen Arbeiten sind wichtige Entwicklungsschritte in der Geschichte des Ausstellens und der Installation von Kunst. Künstler wie Courbet, Manet und Whistler gaben den Anstoß zur Präsentation von Kunstwerken als Bereich individuellen Handelns und formulierten so die Rolle derjenigen, die für die Art und Gestaltung der Präsentation verantwortlich sind, eine Rolle, die sich schließlich von der der Künstlerin, des Künstlers unterscheidet.⁸⁵ Sie gelten als Wegbereiter für die zahlreichen Ausstellungen, die mittlerweile nicht nur von Künstler*innen selbst gestaltet werden. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage: Existiert überhaupt noch eine individuelle Produktion im zeitgenössischen Kunstbetrieb und inwiefern beeinflusst künstlerische Negation, angesichts eines aggressiven Kreativkapitalismus, eine „Reproduktion von Autonomie“? Kommt eine neue Künstlerkritik? Was bedeutet dies weiters für die Produktion von Ausstellungen vor allem für unabhängige Ausstellungsräume und Institutionen?

⁸⁴ Obrist 2015, S. 40.

⁸⁵ Ebd.

Es scheint, als wären Ausstellungen, die heute von Künstler*innen und Kurator*innen als Gegenpol zu einem elitären Feld der Kunst initiiert werden, mit einem anderen Zweck verbunden als damals. Zwar noch immer um eine Präsentation abseits von Kunstmessen und Biennalen oder in nicht kommerziellen Räumen bemüht, zielen sie dennoch primär darauf ab, diese zu imitieren. Statt der eigenen Kunst einen individuellen Rahmen der Präsentation zu ermöglichen (weil diese provoziert und nicht den allgemeinen ästhetischen Vorstellungen entspricht), geht es darum, im herrschenden Kanon anerkannt zu werden bzw. Aufmerksamkeit zu erregen. Woher kommt diese Universalisierung von Ausstellungen? Kann es womöglich mit den wirtschaftlich ausgerichteten kulturpolitischen Vorgaben für Fördermodelle und Subventionierungen zu tun haben? Seit der Privatisierung der Museen in Österreich werden vermehrt Projekte und nicht mehr Strukturkosten gefördert. Dahingehend sind die Antragsformulare nun speziell auf die Institutionen ausgerichtet, die zum Stellen der Anträge verpflichtet sind. Fragen nach Wirkungszielen über Zielgruppen, Nachhaltigkeit, Geschlechtergleichstellung und Erfolgsindikatoren (nicht für Einzelpersonen) sind hier maßgeblich für einen positiven Bescheid. Vorausgesetzt wird das Einbringen finanzieller Eigenmittel. Für Einzelpersonen bedeutet dies meist, dass die eigenen Honorare für die Arbeitsleistung am Projekt als Eigenmittel angegeben werden und somit wegfallen: Ein unentgeltliches Arbeiten wird somit intendiert. Geradezu exemplarisch wird hier vorgeführt, wie kontraproduktiv uniforme und geschlossene Systeme sind. Zwar existiert eine Individualisierung in dem Slogan „Jeder ist kreativ!“,

aber diese Lebensform der Individualisierung sollte untersucht werden, um mögliche Räume zu erkennen, die sich für eine Kritik der Neoliberalisierung der Künste und Kultur öffnen. Individualisierung, wie sie sich mittlerweile in den Arbeitspraktiken des Kulturbetriebs manifestiert hat, ist von der Neoliberalisierung zu trennen.

Marina Vishmidt definiert in ihrem Text „What Do We Mean By: ‚Autonomy‘ and ‚Reproduction‘?:

„Kunst hat dennoch eine Beziehung zur Arbeit: wie Kapital scheint sie formal (oder prinzipiell) frei von Arbeit zu sein, aber ist völlig abhängig von ihr. Obwohl Kunst und Arbeit bezwungen sind von den gesellschaftlichen Beziehungen zum Kapital, zeigt die Position der Kunst in Bezug auf ihre Produktion auf, wie unabhängig sie in ihrer gesellschaftlichen Bezugnahme ist, in einer Art, wie keine andere gesellschaftliche Aktivität es je sein kann.“⁸⁶

6.2 Die Ausstellung – eine Definition

Kunsthistorisch betrachtet finden Ausstellungen erst in jüngster Zeit eine Beachtung im Forschungsfeld.⁸⁷ Im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte ist die performative Bedeutung des Formats Ausstellung immer mehr in den Vordergrund gerückt. Durch die Zusammenführung mehrerer für das Kunstfeld mittlerweile bedeutender Eigenschaften

⁸⁶ Stakemeier/Vishmidt 2016, S. 25 f. („Art does, however, have a relationship to labour: like capital, it appears to be formally (or principally) free from labour, but is utterly dependent on it. Although both art and labour are subjugated by the social relations of capital, art’s position in the relations of production makes it appear to be independent of social relations in a way no other kind of social activity can claim to be.“)

⁸⁷ Detaillierte Information hierzu bietet der Textbeitrag von Luisa Ziaja, „Ausstellungsgeschichten. Ansätze der Historisierung im Kunstfeld“, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien-Köln-Weimar 2013, S. 23–34.

wie Marketing, Politik und Management haben sich Events etabliert, die eine Eigenrationalität entwickeln und somit die Möglichkeit, Interessen der Kunst mit ökonomischen, unternehmerischen, politischen oder sonstigen Intentionen zu kombinieren⁸⁸. So beschreibt Rainer Schützeichel in seinem Textbeitrag zur Publikation „Autonomie der Kunst?“ drei unterschiedliche Ausstellungsregime:

- die repräsentationale Kunst, welche in soziokulturellen Kontexten ausgestellt wird, in denen sie fremd-referenziellen Logiken unterstellt ist;
- die sich als autonom verstehende Kunst, welche in ihrer Autonomie gemäßen Kontexten präsentiert wird;
- die Ausstellungskunst, welche in soziokulturellen Kontexten ausgestellt wird, in denen Kunstwerke der Eigenlogik von Ausstellungen und deren Imperativen gehorchen.⁸⁹

An dieser Stelle ist nun eine Definition der Ausstellung, wie ich sie im Rahmen dieser Arbeit verstehe, vonnöten. Eine Ausstellung ist primär ein kuratorisches Produkt. Wie bereits oben erwähnt, werden Ausstellungen mittlerweile nicht nur von Künstler*innen gestaltet. Hans Ulrich Obrist beschreibt dies sehr treffend mit der Aussage: „[...] das Kuratieren folgt der Kunst“⁹⁰. Eine Ausstellung ist ein langfristig konzipiertes Projekt, ein diskursives Argument, realisiert durch die Präsentation von Kunstwerken. Das über Jahrhunderte erprobte Format Ausstellung wird jedoch ständig neu erfunden und

⁸⁸ Vgl. Schützeichel, in: Karstein/Zahner 2017, S. 198.

⁸⁹ Ebd., S. 199.

⁹⁰ Obrist 2015, S. 28.

steckt voller Potenzial. Form und Wertigkeit für die Gesellschaft sind stetig im Fluss und generieren daraus neue Bedeutungen. Die Produktion involviert Elemente aus der Architektur, dem Theater und der Musik. Es entstehen festgelegte Bühnen an einem Ort, der Besuch dieser Produktionen ist allerdings performativ. Die Aneignungsweise von Ausstellungen ist eine körperlich-leibliche: körperlich, weil die Besucher*innen sich anhand einer, durch den Raum vorgegebenen Geometrie durch diesen Raum bewegen, leiblich durch die Erfahrung und Atmosphäre des Ausstellungsortes. Das Format Ausstellung ist in gewisser Weise durch kollektive Aktivität gestaltet. Es erlaubt, gemeinsam einsam zu sein, Teil einer Allgemeinheit zu werden, die sich eventuell nicht miteinander austauscht, jedoch ein gemeinsames Erlebnis teilt. Gefährlich sind somit eine Subsumtion der Kunstwerke anhand ihres Ausstellungswerts sowie eine Synchronisierung des Erlebens und Handelns aller Beteiligten.

6.3 Eine Geschichte autonomer Ausstellungen und alternativer kuratorischer Formate

Für viele Institutionen und Galerien ist es essenziell geworden, ein Ausstellungsprogramm zu generieren, das nicht nur aus dem Besuch der Ausstellung besteht. Um die Betrachter*innen auch in einen Dialog miteinander zu setzen, wird ein sogenanntes „public program“, ein öffentliches Begleitprogramm, im Rahmen der Ausstellung angeboten. Kurator*innen legen ihren Fokus nicht mehr rein auf das Gestalten von Ausstellungen, sondern konzentrieren sich – stets auf der Suche nach neuen Formen der Vermittlung von Kunst – auf Formate

wie Vorführungen, Vortragsserien, Gespräche, Künstlerresidenzen, Workshops und viele mehr, die als das wahre, das reale Leben angesehen werden. Partizipation und Zusammenspiel sind mittlerweile die beliebtere Währung als Beobachtung und Verinnerlichung. Das Insistieren auf Kommunikation und Austausch erweist sich hier als deckungsgleich mit der kulturindustriellen Absicht, „die menschliche Kommunikationsfähigkeit warenförmig werden zu lassen“, wie es Paolo Virno treffend beschrieb.⁹¹

Jens Hoffmann plädiert in seinem Büchlein „Theater of Exhibitions“ dafür, dass eine Ausstellung einen wesentlichen Beitrag zur Entschleunigung leisten kann. Sie kann auch einfach dazu genutzt werden, sich eine Auszeit zu gönnen oder sorgfältiger über die Welt, in der wir leben, nachzudenken und darüber, welche Rolle die Kunst einnimmt, wenn es darum geht, das menschliche Befinden zu beleuchten. Im Wirbel um die Erkundung sozialer Formen als Ort des Kunstmachens und Kuratierens ist es einfach zu vergessen, dass Ausstellungen solch ein Format sind, reich an ungenutztem Potenzial. Es besitzt eine wandelbare Kraft und eignet sich die unterschiedlichsten Felder wie Musik, Theater, Film, Architektur und Wissenschaft an, um nur ein paar zu nennen. Diese Vielfalt frühzeitig aufzugeben, ist zynisch und veranlasst zu der Annahme, dass die Möglichkeiten des Formats erschöpft sind. Aber es ist notwendig, hierbei zwischen dem Verfechten einer langanhaltenden Tradition und dem Festhalten an vergangenen Zeiten zu unterscheiden. So wie sich die Gesellschaft und ihre Kunst ändern, so sollte sich auch das Format Ausstellung weiterentwickeln und das Publikum auf

⁹¹ Vgl. Virno 2004, S. 61.

halbem Wege treffen. Zu behaupten, dass Kuratieren nur aus dem Gestalten und Organisieren von Ausstellungen besteht, bedeutet nicht, dass das Ausstellungsmachen stetig gleich bleiben kann.⁹²

In der Geschichte des Ausstellungsmachens finden sich etliche Beispiele, die zur Weiterentwicklung des Formats erheblich beigetragen haben sowie die Umstände der Produktion von Ausstellungen und Ausstellungsorten offenlegen und kritisch beleuchten. Als Michael Asher 1974 im Zuge einer Ausstellung jene Wände in der Claire Copley Gallery in Los Angeles entfernte, die den Ausstellungsraum vom Büroraum trennten, exponierte er die bis dahin unsichtbare Arbeit der Galerist*innen und stellte zudem den ökonomischen Impetus des Ausstellungsortes dar, in dem nicht nur Kunst ausgestellt wird, sondern diese als Ware gehandelt wird. Künstler*innen wie Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Daniel Buren und als nachfolgende Generation Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Renée Green oder Fareed Armaly stellten ebenfalls anhand ihrer Interventionen im Ausstellungsraum diesen selbst aus und für eine Reflexion frei. Diese Künstler*innen bewegen sich mit ihren Arbeiten im kunsthistorischen Terminus der „Institutional Critique“, die in den 1960er und 1970er-Jahren ihren Anfang nahm, zu einer Zeit, als die Institutionen eine wertbildende Rolle innehatten. Gegenwärtig befinden wir uns jedoch in der Situation, dass die Definitionsmacht der Museen dem Kunstmarkt folgt, weil ökonomische Kriterien an die Stelle künstlerischer getreten sind. Künstler*innen, die als ökonomisch erfolgreich gelten, treten aufgrund ihrer Vermarktung ins Blickfeld und werden automatisch als „wichtig“ oder „interessant“

⁹² Hoffmann 2015, S. 11 f.

eingestuft.⁹³ Der Ausstellungsbetrieb agiert als Fassade der kommerziellen Kunstwelt.

Doch Ausstellungen können auch in anderer Form stattfinden, sie müssen nicht an einen Ort oder an Räume gebunden sein. Ausstellungen sind immateriell und können somit über Objekte hinausgehen. Dies erkannten bereits die Kurator*innen Lucy Lippard und Seth Siegelaub in den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren in den USA, in einer Zeit, in der auch die Entmaterialisierung von Kunstpraktiken stattfand. Lippard war der Meinung, dass Ausstellungen im sozialen Leben von Städten und Gemeinden zu finden sein sollten. Sie organisierte eine Serie von Ausstellungen, die als „Number Shows“ bekannt geworden sind. Jede Ausstellung trug als Titel die Einwohnerzahl der Stadt, in der sie stattfand. Wie der Titel bereits impliziert, sollte die Kunstproduktion etwas sein, was für die Bewohner*innen der Stadt, in der die Ausstellung stattfand, erfahrbar war. Dazu wurden die Kunstwerke aus dem Machtwerk Museum herausgelöst und auf den urbanen Raum verlagert. Die erste Ausstellung „557,087“ fand 1969 in Seattle statt, sie wanderte weiter nach Vancouver und wurde dort zu „955,000“. Beide Ausstellungen wurden von einem Katalog begleitet, der aus einem willkürlich angeordneten Stapel von Karteikarten bestand: eine Karte für jede und jeden der teilnehmenden Künstler*innen, dazwischen aber auch Karten mit Aphorismen, Listen und Zitaten. Das Karteikartensystem wählte Lippard deshalb, weil jede und jeder Leser*in die Reihenfolge des Lesens selbst bestimmen sollte, so wie sie selbst den Weg durch das regellose Format der Ausstellung wählten. Lippards Werk ist geprägt

⁹³ Graw 2005, www.textezurkunst.de/59/jenseits-der-institutionskritik/#id4 (08.01.2018)

von dem Bedürfnis, über die Reichweite des Ausstellungsraums und der Kunstwelt hinauszugehen. Eines ihrer frühesten Ausstellungsprojekte war eine Koffer-Ausstellung, die sie 1968 in Lateinamerika plante, um alternative Kreisläufe oder Verbreitungswege von Kunst zu finden. Lippard erklärte:

„Ich versuchte, Ausstellungen zu machen, die so entmaterialisiert waren, dass sie in einem Koffer verstaut und von einem Künstler in ein anderes Land gebracht werden konnten. Dann konnte sie der nächste Künstler in ein anderes Land mitnehmen und so weiter. Auf diese Weise kümmerten sich die Künstler selbst um die Hängung, darum, dass die Schauen herumkamen und dass ein Netzwerk entstand. Wir wollten die Museumsstruktur umgehen.“⁹⁴

An einem ähnlichen Konzept der mobilen Ausstellung arbeiteten Hans Ulrich Obrist und der Architekt Cedric Price in den 1990er-Jahren. Das von ihnen konzipierte sogenannte „Nano-Museum“ bestand aus einem 5 x 7 cm großen, zweiteiligen Bilderrahmen, den Hans-Peter Feldmann gefunden hatte. Dieser Bilderrahmen wurde zum Museumsbau bestimmt und Cedric Price gestaltete die erste Ausstellung, die aus einer zusammengefalteten und im Rahmen eingeklemmten Papiertasse bestand. Das „Nano-Museum“ wurde zum Reiseinventar von Hans Ulrich Obrist und er zeigte es jeder und jedem, der oder dem er begegnete. So wurde es zur Metapher dafür, dass Museumsbauten in der Zukunft obsolet sein könnten, weil wir jederzeit auf diese in einer anderen Ebene, zum Beispiel der

⁹⁴ Lippard, zit. nach: Obrist 2015, S. 49.

virtuellen, ungebunden von Ort und Besucherzeiten darauf zugreifen können. Leider ging das „Nano-Museum“ in einer Bar in Glasgow verloren, nachdem es für eine weitere Ausstellung an Douglas Gordon übergeben worden war.⁹⁵ Der Künstler Christian Eisenberger initiierte 2002 ebenfalls einen mobilen Ausstellungsraum, den er nach einer längeren Pause im September 2015 gemeinsam mit der Kuratorin Stella Plapp wiedereröffnete. Mit den Abmessungen 48,5 x 36 x 19 cm ist die Kunsthalle K2 Semriach wohl der kleinste Ausstellungsraum Österreichs und hat seinen Hauptstandort am Hauptplatz der Marktgemeinde Semriach. Die Kunsthalle ist nicht begehbar, dafür aber durchgehend geöffnet. Die Ausstellungen können durch gläserne Sehschlitze besichtigt werden, wofür die Betrachter*innen jedoch sprichwörtlich vor der Kunst auf die Knie gehen müssen.⁹⁶ Die Ausstellungshistorie der Kunsthalle K2 umfasst die Teilnahme nationaler und internationaler Künstler*innen. Der sich im Jahr 2017 auf Tournee befindende Miniaturausstellungsraum steht Künstler*innen zur Verfügung, um Ausstellungen zu planen, spontane Ideen umzusetzen und zu experimentieren. Der Ort wahrt einen Kunstbegriff, der jenseits von Begrenzungen wie Genre, Materialität oder Nationalität verstanden wird.

Mit einem weiteren mobilen und alternativen Format des Ausstellens experimentierte der amerikanische Kurator Seth Siegelaub. Das von ihm 1968 kuratierte Projekt „Xerox Book“ war eine Gruppenausstellung in Buchform. Jeder der sieben beteiligten Künstler (Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth,

⁹⁵ Obrist 2015, S. 109.

⁹⁶ Vujica 2003, <http://derstandard.at/1349071/Moderne-zum-Niederknien> (27.09.2017)

Sol LeWitt, Robert Morris und Lawrence Weiner) wurde eingeladen, eine Arbeit für 25 Seiten auf Papier im Format 22 x 28 cm anzufertigen. Diese Arbeiten wurden anschließend fotokopiert und gedruckt. Somit wurde durch die Vorgabe der Produktionsbedingung das originale Werk selbst zu einer Reproduktion und damit „seine künstlerische Integrität durch den Nachdruck und die massenhafte Verbreitung in Buchform nicht beeinträchtigt“⁹⁷. Siegelauß nutzte das Massenmedium Buch, um eine neue Art von Bewegung zu schaffen. Die Be-trachter*innen mussten, um die Ausstellung zu sehen, nicht an einen bestimmten Ort gehen. Die gezeigten Werke waren über eine geografische Distanz hinweg für das Publikum in reproduzierbarer Form erhältlich. Siegelauß produzierte 1970 für die Zeitschrift „Studio International“ eine weitere Ausstellung in Druckform. Diesmal lud er sechs Kunstkritiker*innen (David Antin, Charles Harrison, Lucy Lippard, Michel Claura, Germano Celant und Hans Strelow) ein, um eine jeweils achtseitige Sektion herauszugeben. Siegelauß war auch politisch aktiv und setzte 1971 gemeinsam mit Bob Projansky „The Artist’s Contract“ (den Künstler*innen-Verkaufs- und Rechteabtretungs-Vertrag) auf, der 1998 in eine Ausstellung, gestaltet von Maria Eichhorn, im Salzburger Kunstverein mündete und im Katalog der von Harald Szeemann kuratierten documenta 5 veröffentlicht wurde. Auch die amerikanische Kuratorin Lucy Lippard engagierte sich aktiv für politische wie ökonomische Reformen im Bereich der Kulturarbeit. Sie war Mitglied der 1969 in New York gegründeten „Art Workers’ Coalition“, die, ähnlich einer Gewerkschaft, für mehr Rechte von

⁹⁷ Obrist 2015, S. 50.

Kunstarbeiter*innen eintrat und mit den Verantwortlichen verhandelte, in diesem Falle zunächst mit dem Direktor des Museum of Modern Art New York. Von den Rechten von Kunstarbeiter*innen bzw. vom Prekariat, in dem sich diese bewegen, handelt das Video „About the Relative Size of Things in the Universe“ von Martin Beck. Beck bewegt sich mit seinen Arbeiten im Feld der Kontextkunst, die ihr Interesse auf die sozialen, kulturellen und ökonomischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Kunst richtet. Als Teil der traditionellen Institutionskritik hat die Kontextkunst das Ziel, Kunstinstitutionen für nicht künstlerische Praktiken zu öffnen, mit denen sie vorher nicht verbunden waren.⁹⁸ Im Video ist der Auf- und Abbau eines Structube-Ausstellungssystems zu sehen, das ursprünglich von George Nelson 1948 entwickelt wurde. Das System ist ein Vorläufer der vielen modularen, leicht zu handhabenden Ausstellungsdisplays, welche eine gewisse Mobilität des Ausstellens und der Wissensvermittlung ermöglichen, sind doch für ihren Auf- und Abbau weder Werkzeug noch geschultes Personal bzw. professionalisierte Expert*innen nötig. Die Kamera folgt in einer einzigen Kamerafahrt einer Frau und einem Mann, die dieses System auf- und wieder abbauen. In das Gerüst hängen sie Schilder in verschiedenen Farben – auf einem steht „the artist in social communication“ –, danach bauen sie das Gerüst wieder ab. Jeweils während der Auf- und Abbauarbeit betritt ein weiterer Mann die Szene, weist die beiden auf eine Veranstaltung über Arbeitsbedingungen hin und hinterlässt ein paar Ankündigungszettel für dieses Treffen. Das Aufbauteam schlägt die Einladung jedoch

⁹⁸ Müller 2011, S. 67.

aus, weil es zu diesem Zeitpunkt an einer anderen Ausstellung arbeiten müsse. Das Gespräch wiederholt sich, als hätte die vorher getätigte Einladung des Arbeitsaktivisten nie stattgefunden. In einem von den Idealen der Freiheit und kreativen Selbstbestimmung dominierten Feld gibt es kein Verständnis für gewerkschaftliche Organisationsformen regulierter Arbeit. Viele junge Künstler*innen arbeiten primär im Bereich des Art Handlings, um ihre Fixkosten zu decken und um Teil des Netzwerks zu sein oder zu werden. Hier kommt es ihnen entgegen, dass sie projektbezogen in einer intensiven Phase oft für mehrere Institutionen, die in kurzen Zeitabständen hintereinander ihre Ausstellungen eröffnen, arbeiten, um danach wieder Zeit für ihre eigene Kunstproduktion zu finden.

Inspiziert vom nomadischen Dasein, das die meisten Künstler*innen vor allem in jungen Jahren leben, experimentierte ich im Zuge eines Ausstellungsprojekts gemeinsam mit der Künstlerin Maria Peters mit einem neuen Format, einer mobilen Ausstellung. Angeregt von einem Wanderprojekt durch Ost- und Norddeutschland suchte Maria Peters nach einem Display, das sie leicht mit sich tragen konnte, um so jederzeit an den unterschiedlichsten Orten spontan und ohne großen Aufwand ihre Werke zu präsentieren. Sie entschied sich für ein Sprungzelt, das mittels einer geschickten Wurfgeste aufgestellt wird und wieder unkompliziert zusammengefaltet und verstaut werden kann. Dieses Zelt diente als Display und Projektionsfläche für ihre Malerei. Weiters wählte sie für die Aufhängung ihrer Zeichnungen dünne Metallseile, die sie mit Nägeln an der Wand fixierte und spannte, um ihre Arbeiten mit Klammern daran zu befestigen. So wanderte die Künstlerin auf Einladung mit ihren Werken in einer

Mappe und dem mobilen Display unter dem Arm direkt zur Ausstellungseröffnung und installierte diese im leeren Raum im Zuge einer Performance. Die Ausstellung wurde somit während des Akts der Eröffnung von der Künstlerin selbst aufgebaut. Diese Individualisierung des Aufbaus und der Gestaltung einer Ausstellung rückten mich als Kuratorin in die Position der Moderatorin. Ganz nach Peter J. Schneemann, der in seinem Essay „Wenn Kunst stattfindet“ eine Ausstellung als „Ort, an dem Produzent, Produkt und Rezipient, moderiert vom Kurator zusammentreffen“⁹⁹ und – in weiterer Folge – „an dem Kunst stattfindet und sich als Aufführungspraxis definiert“¹⁰⁰, beschreibt.

⁹⁹ Schneemann 2007, S. 65.

¹⁰⁰ Ebd., S. 65.

7. Parakuratorisches Handeln

Diese unterschiedlichen Praktiken, Ausstellungen neu zu denken, die über das Prinzip der Autorenschaft von Kurator*innen hinausreicht, verweben die Position der Kuratorin bzw. des Kurators mit der eines Hosts, einer Gastgeberin oder, wie bereits beschrieben, einer Moderatorin. Die oben angeführten Modelle beschreibt Paul O'Neill in seinem Essay „The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox“, der im Magazin „The Exhibitionist # 6“ im Jahr 2013 erschienen ist, als parakuratorisch: nicht als Ergänzung zur Ausstellung, sondern als Alternative dazu. Das Parakuratorische ist eine kritische Reflexion der Marktaffinität zeitgenössischer Kunst und zugleich eine Absage an das Eventgehebe und den Größenwahn der Kunstwelt. In der Praxis wird das Parakuratorische hauptsächlich in nicht kommerziell agierenden Institutionen angewandt, wo es etablierte Protokolle der Arbeit, des Ausstellens und der Produktion von immaterieller Arbeit hinterfragt. Man könnte behaupten, es sei aus der Aneignung der Institutionskritik heraus entstanden und eine Antwort auf deren Verschiebung in einen kunsthistorischen Kontext und in kuratorische Ausbildungen. Dieses Umdenken erzeugt eine Bandbreite parakuratorischer Aktivitäten in jenen Bereichen, die eine kuratorische Praxis jenseits des etablierten Kuratierens suchen. Beispiele dafür sind die Kunstvermittlung oder die Kritik: Hier übernehmen Kurator*innen als Auteur*innen die Rolle der Kritikerin bzw. des Kritikers, die bzw. der die Debatte leitet und die kuratorische Aufgabe produktiv erweitert.¹⁰¹ Das Plädoyer lautet, das

¹⁰¹ Müller 2011, S. 68.

Format Ausstellung sowie die Verbreitung der Kunst zentral und für ein heterogenes Publikum neu zu denken und nicht durch andere Formate zu ergänzen, die als Satelliten darum herumkreisen. Es ist wichtig, das Parakuratorische als Abweichung von der Norm zu denken und nicht als untergeordnete Funktion, denn die Komposition und Existenz der Ausstellung selbst sollten sich im Mittelpunkt noch stärker als einzigartiges Format für eine Bedeutungsproduktion bewegen. Transdisziplinäre Zusammenarbeit ist essenziell, denn eine endlose Selbst-Erweiterung von kuratorischer Praxis kann zu einer einseitigen Aufwertung der Person Kurator*in führen, gerade im Bereich der Produktion und Verbreitung von Wissen. Die Reflexion und das Kommentieren bestehender sozialer, politischer und ökonomischer Bedingungen im Bereich der Kunst kann nur als gemeinsames Unternehmen realistisch wiedergegeben werden. In diesem Sinne kann das Parakuratorische als Schalthebel für kommunikative Prozesse fungieren.¹⁰²

An diesem Punkt nenne ich als Beispiel für eine Form parakuratorischer Arbeit das „museum in progress“, einen privaten Kunstverein in Wien. Der Verein wurde 1990 von Kathrin Messner und Josef Ortner mit der Vision gegründet, „neuartige Präsentationsformen für zeitgenössische Kunst zu entwickeln“¹⁰³. Als Pionier für eine parakuratorische Praxis im Sinne eines Kuratierens jenseits des Ausstellungsraums verfügt der Verein über keinen Ausstellungsraum, sondern organisiert in Kooperation mit Wirtschaft, Kunst und Medien

¹⁰² Müller 2011, S. 69.

¹⁰³ https://de.wikipedia.org/wiki/Museum_in_progress (28.09.2017)

Ausstellungen in Tageszeitungen, Magazinen, auf Plakatflächen, im Fernsehen, Internet und an Gebäudefassaden. Dadurch wird Kunst ins Spannungsfeld des täglichen Lebens integriert. Die Suche nach innovativen und zeitgemäßen Formen, um Gegenwartskunst in einem transdisziplinären Rahmen zu präsentieren, steht im Vordergrund des Vereinsschaffens. Die zum größten Teil auch sehr gesellschaftskritischen Projekte sind medienspezifisch, kontextabhängig und temporär. So realisierte der Verein unter anderen das Projekt „Arbeitswelten“ in Zusammenarbeit mit der Arbeiterkammer Wien im Zeitraum 2001 bis 2005 in Form von Plakaten im öffentlichen Raum, aber auch mittels der Medien „Infoscreen“ in der Wiener U-Bahn, den „City Lights“ an Straßenbahnhaltestellen und auf Seiten der österreichischen Tageszeitung „Der Standard“. Die 15 Plakat-Ausstellungen zum Thema Arbeit wurden von den Künstler*innen Helmut und Johanna Kandl, Herwig Kempinger, Dorit Margreiter, Andreas Siekmanns, Lisl Ponger, Melik Ohanian, Marko Lulic, Thomas Locher, dem Künstlerinnen-Kollektiv „Die Damen“, Ken Lum, Jakob Kolding, Julius Deutschbauer und Gerhard Spring, Ruth Anderwald und Leonhard Grond, Allan Sekula und dem Kurator Christian Höller auf Einladung der Kuratorin Brigitte Huck gestaltet. Die unterschiedlichen Plakate behandelten Themen wie Gleichberechtigung, Marktwirtschaft und Neoliberalismus, Gastarbeiter*innen, Arbeiterbewegungen, Hierarchien und Machtgefüge, Geschlechterrollen sowie die Dokumentation von Arbeit und ihre historische Bedeutung.

Das „museum in progress“ kuratiert somit Ausstellungen, die sich bereits von den etablierten Formaten Museum und Ausstellungsraum

abwenden und ganz im Sinne einer individuellen, aber auch institutionellen Praxis agiert, wie sie in Projekträumen oder Offspaces und Künstlervereinigungen zu finden ist.

Ein weiteres Beispiel für parakuratorisches Handeln ist die Ausstellung „do it“, konzipiert von Hans Ulrich Obrist und den Künstlern Christian Boltanski und Bertrand Lavier. Das Projekt läuft bereits kontinuierlich seit über dreißig Jahren und wird von der ICI (Independent Curators International) New York betreut sowie finanziell unterstützt. Anstatt Kunstobjekte zu präsentieren, erhalten die Besucher*innen Handlungsanweisungen und werden somit gleichermaßen zu Akteur*innen und Zuschauer*innen des Werks. Um die Idee im Vorfeld zu testen, lud Obrist zwölf Künstler*innen ein, Anweisungen zu schicken, die in neun Sprachen übersetzt und 1993 in einer notizbuchartigen Publikation veröffentlicht wurden. 1994 fand die erste „do it“-Ausstellung des Künstlers Franz Erhard Walther in der Kunsthalle Ritter in Klagenfurt statt. Die Ausstellung reist quasi um die ganze Welt und fand ihre Umsetzung mittlerweile an rund 50 verschiedenen Standorten. Objektlos und individuell gestaltet, ist jede Ausstellung ortsspezifisch, bestimmt einerseits durch neue Instruktionen der eingeladenen Teilnehmer*innen, andererseits durch die unterschiedlichen lokalen Gegebenheiten der ausstellenden Institution, ihre Mitarbeiter*innen und das Publikum. Die Auflagen sind, dass jede Institution mindestens 15 Anweisungen zu den 30 potenziellen Kunstwerke beisteuert, meist kann die Bevölkerung vor Ort Anweisungen einreichen. Die Künstler*innen dürfen keinen Einfluss nehmen, das heißt, es gibt kein Original als Vorlage und auch keine traditionelle Künstlersignatur. Die Werke müssen am Ende wieder

demontiert und die Materialien in ihren ursprünglichen Kontext zurückgeführt werden. Das bedeutet, dass eine erzeugende und sammelnde Materialität der Kunstwerke sowie eine Reproduktion oder Kopie keine Kriterien für die Durchführung der Ausstellung bilden. Der Kern von „do it“ steckt in den verschiedenartigen Umsetzungen und unterschiedlichen Durchgängen – eine „exhibition in progress“, die noch immer stattfindet, somit ein offenes Ende hat und sogar in weiterführenden Versionen neue Ausführungen fand, etwa in Zusammenarbeit mit dem Online-Journal e-flux als digitale Variante oder als do it (TV), do it (Party) und natürlich in Form von anti-do-its. Handlungsanweisungen können als Begegnungs- und Kontaktzonen fungieren. Diese Begrifflichkeit wurde im musealen Kontext bereits vom Anthropologen James Clifford aufgegriffen, um in ethnologischen Museen die Repräsentation von Völkern und ihrer Kultur in deren eigenen, alternativen Formen des Ausstellens und Sammelns zu gestalten. Die Performance-Künstlerin Evamaria Schaller und ihre Galeristin Petra Martinetz unternahmen den Versuch, eine Begegnungszone auf der Kunstmesse viennacontemporary 2017 zu schaffen. Nicht im üblichen Messeduktus einer Koje präsentierte sich die junge Kölner Galerie, sondern in Form eines Boxrings, lokalisiert am Hauptgang der Messehalle. Dieser Boxring diente Evamaria Schaller als Performance-Boden. Die Künstlerin begab sich jede Stunde in den Ring und gab Besucher*innen, die zu ihr fanden, Handlungsanweisungen wie „Boxen in Slow Motion“, oder „mit dem eigenen Körper Luftballone zerplatzen“. Nachdem der Gong erklang, wurden diese Aufgaben gemeinsam mit der Künstlerin für die Dauer von fünf Minuten durchgeführt bzw. performt. In dieser Präsentationsform ei-

ner Galerie auf der Messe sind bereits mehrere wesentliche Punkte parakuratorischer, aber weitergeführt auch postkuratorischer Aspekte enthalten. Einerseits bietet die Galerie keine materiellen Arbeiten zum Verkauf an, die Ware Kunst wird von der Galeristin auf der Messe im starken Kontrast zu allen anderen negiert. Dafür gibt es die Möglichkeit einer Erfahrung, mit der Künstlerin in Form ihrer Arbeit zu interagieren und ein Teil davon zu werden bzw. diese durch das eigene Handeln zu beeinflussen. Die Besucher*innen werden aufgefordert zu handeln und nicht nur zu beobachten. Andererseits wird auf das klassische Kuratieren einer Koje zugunsten des Parakuratorischen verzichtet. Das Denaturalisieren einer vermeintlichen Autorität findet statt, in diesem Fall ist das der Kunstmarkt. Das Format zielt nämlich auf eine andere Realität ab, die von den Besucher*innen nicht nur interpretiert wird, sondern deren Teil sie, wenn auch nur für fünf Minuten, sein können – ganz im Sinne von Marcel Duchamp: „art is a game between all people of all periods.“

Das Parakuratorische bringt das Langzeitformat der Inszenierung von Ausstellungen mit Eventcharakter auf ein anderes Niveau, weg von den herkömmlichen Formen der Kuratierung wie Selektion, objektorientierte Ausstellung, Reduktion auf die Arbeit innerhalb von Institutionen oder dem Kunstmarkt, um einen Kanon zu etablieren oder eine Auswahl innerhalb des Kanons einer Museums- oder Privatsammlung zu tätigen.

8. Der Post-Curatorial Turn

Mittlerweile hat sich ein differenter Kanon um den Begriff der Kuratierung entwickelt. Simon Sheikh beschreibt in seinem Essay „Von Para zu Post“ in der springerin, Ausgabe 1/2017, dass zwischen zwei Formen zu unterscheiden sei, zwischen dem „Kuratorischen“ als Gegenstand akademischer Forschung und Praxis einerseits und dem „Kuratieren“ als einer dem Kontext von Galerien, Museen und anderen Formen der Ausstellungsproduktion zugeordneten Praxis andererseits. Das heißt, es gibt sowohl eine theoretische, politisierende und historisierende wissenschaftliche Ebene als auch die Ebene einer – wie Sheikh sie bezeichnet – „praxisorientierten Realpolitik“ der Ausstellungsproduktion. Diese Gegensätze von „Forschung im akademischen Sinn und Praxis im professionellen Sinn“¹⁰⁴ haben einen Post-Curatorial Turn zur Folge, der als Reaktion auf die gegebene Situation des Kuratorischen gesehen werden sollte. Gegenwärtig existieren unterschiedliche Konzepte des Kuratorischen, und viele praxisorientierte Kurator*innen wenden sich vom wissenschaftlichen Bereich ab. Einige Praktiker*innen und Kunstorganisationen jedoch sehen ihre kuratorische Praxis demgegenüber in einem forschungsorientierten Diskurs verhaftet. Dadurch entstehen unterschiedliche Auffassungen über Forschung und öffentliches Engagement. Das Kuratorische in seiner Bedeutung als Substantiv kann als „Erweiterung und Abstraktion der kuratorischen Praxis“ verstanden werden. So sprechen sich Jean-Paul Martinon und Irit Rogoff in der Publikation „The Curatorial: A

¹⁰⁴ Sheikh 2017, S. 16.

Philosophy of Curating“ dafür aus, das Kuratorische vom Kuratieren abzugrenzen.¹⁰⁵

„Vereint das ‚Kuratieren‘ ein weites Spektrum professioneller Praktiken im Rahmen der Produktion von Ausstellungen und anderen Formen der Präsentation, so operiert das ‚Kuratorische‘ auf einer vollkommen anderen Ebene: Es untersucht alles, was sich gewollt oder auch ungewollt auf der von Kurator*innen aufgebauten Bühne abspielt. ‚Kuratieren‘ und ‚das Kuratorische‘ voneinander abzugrenzen, bedeutet eine Verschiebung von der Inszenierung des Ereignisses hin zum Ereignis an sich: zu seiner Ausführung, Dramatisierung und Performance.“¹⁰⁶

Nach dieser Definition ist das Parakuratorische eine Form des Kuratorischen, das nun wiederum die Umsetzung seiner Projekte und Ideen in Offspaces und Projekträumen findet und ebenfalls von den Museen und Institutionen des Kunstmarkts übernommen wird. Diesen Vorhaben gemeinsam ist jedoch ihre Ausrichtung auf die Vormachtstellung westlicher Kulturen und deren „etablierten Protokollen des Arbeitens, Ausstellens und der Produktion von Wissen und Wert bzw. von Wissen als Wert“¹⁰⁷, also die Produktion immaterieller Arbeit. Frei nach Paul O’Neill kann diese Entwicklung als „post-kuratorisches Paradox“ bezeichnet werden oder nach Tara McDowell der „post-occupational condition“, dem Postberuflichen, zugeschrieben

¹⁰⁵ Sheikh 2017, S. 17.

¹⁰⁶ Martinon, Jean-Paul/Irit Rogoff, Vorwort, in: Martinon, Jean-Paul (Hg.), *The Curatorial – A Philosophy of the Curating*, London 2013, zit. nach: Sheikh 2017, S. 17.

¹⁰⁷ Sheikh 2017, S. 18.

werden. In diesem Zusammenhang verschwimmen weiters auch noch die Grenzen zwischen bestimmten Rollenbildern wie Künstler*in und Kurator*in bzw. Galerist*in, Gestalter*in und Programmierer*in, Leiter*in und Assistent*in etc. Es ist wichtig, diese Veränderungen zu untersuchen und nachzuvollziehen, welche Kategorie von Arbeiter*innen sie hervorbringen. Oder in den Worten von Tara McDowell: „Wie spiegelt eine ‚post-occupational condition‘ breitere sozioökonomische Arbeitsbedingungen in einer ungleich globalisierten Kunstwelt wider?“¹⁰⁸ Das Postkuratorische sowie das Postberufliche versuchen demnach, kuratorische Hierarchien von unten heraus abzuschaffen, indem berufliche Rollen und bestimmte Formen der Arbeitsteilung aufgelöst werden. Dies kann auch – über den kuratorischen Diskurs hinausgehend – als Folge der sich strukturell verändernden Arbeitsbedingungen und der Arbeit von Kulturarbeiter*innen verstanden werden. Die Umstrukturierung in reine Projektarbeit nach einer „cite par projects“-Ökonomie und die damit einhergehende Prekarisierung, Ausbeutung und Deregulierung sowie das Verschwinden spezifischer Berufsbilder, geformt durch den strukturellen Wandel einer „neoliberalen Deregulierung“¹⁰⁹ bilden den gegenwärtigen Zustand einer Krise in der Kunstwelt. Diese kann als ein sich ständig um seine eigene Achse spiralisierend drehendes, wiederholendes System aus Präsentationen von zeitgenössischer Kunst gesehen werden. Das Postkuratorische ist als Ablehnung dieser vorherrschenden Praktiken zu verstehen, es distanziert sich vom herrschenden sprachlichen Duktus des Ausstellens und von den

¹⁰⁸ McDowell 2016, S. 24.

¹⁰⁹ Sheikh 2017, S. 19.

damit verwobenen etablierten Konventionen von Marketing und Kritik. Somit stellt es eine Ablehnung des Spektakels und der Vermarktung sowie der Neigung zum Fachsimpeln, zum Moderieren und der kuratorischen Theorie dar. Statt aus immaterieller Arbeit besteht das Postkuratorische aus situativem und verkörpertem Wissen. Es ist ein Experimentieren, das die Behauptungen innerhalb der bestehenden Gefüge von Ausstellungsräumen und Bildungsinstitutionen auf den Prüfstand stellt.

Kerstin Stakemeier beschreibt die aktuelle Situation in dem von ihr gemeinsam mit Marina Vishmidt publizierten Buch „Reproducing Autonomy“ treffend wie folgt:

„Autonomie in der Kunst ist nicht mehr modern und bildet nicht einmal mehr die Überreste von verloren gegangenen Idealen. Importiert in unsere Gegenwart, sind die modernen Formen von Autonomie stabilisierende Fremdbestimmungen. In modernen Zeiten war Autonomie eine Abstraktion der Reproduktion von Leben, eine Vorkonditionierung des Bereichs der Kunst, gekennzeichnet als ein subjektiver Überschuss von Ausdruck. In der zeitgenössischen Kunst ist Autonomie eine Verdichtung, eine Individualisierung, die bestimmte Gestaltungen innerhalb des Lebens bezeichnet. In diesem Text diskutiere ich darüber, dass autonome Strategien in der Kunst heute nur dort signifikant sind, wo sie aktiv den nostalgischen

schen modernen Begriffen einer künstlerischen Autonomie entgegenwirken.“¹¹⁰

Kunstarbeiter*innen haben die Möglichkeit, eine neue und andere Art des Kunstbetriebs zu gestalten, in dem Ideen verkörpert werden und nicht bloß umgesetzt. Situationen einer potenziellen Vermittlung für co-produktive Prozesse sind zu schaffen, die von Künstler*innen, Kurator*innen oder Teilnehmer*innen als post-autonomen Produzent*innen initiiert werden. Es geht darum, subjektive Formen von Wissen und Erfahrung zu teilen und dies als Lernprozess zu verstehen. Inmitten von Kritik und in Bezug auf Kunst und das Kuratorische als erfinderische Potenzialität plädiere ich dafür, einen produktiven Raum der physischen Begegnungen zu schaffen, der sich auf die Arbeitsbedingungen und den sozialkulturellen und wirtschaftlichen Nexus der Ausstellungsproduktion und darüber hinaus konzentriert, der Chaos stiftet, indem er statt Aufmerksamkeit eher Eigensinnigkeit verkörpert, um etwas zu erreichen, was durch Bemühen geschaffen wird und als Schimmer erscheint an einem Horizont voller Möglichkeiten.

¹¹⁰ Stakemeier/Vishmidt 2016, S. 13. („Autonomy in art is no longer modern, and far from being the remnants of a lost ideal, its modern forms are, where they are simply imported into our present, stabilising heteronomies. In modern times, autonomy was an abstraction from the reproduction of life, preconditioning the realm of art as one marked by a subjective excess of expression; in contemporary times, autonomy is a concretion, an individuation that designates specific figurations within this life. I want to argue that autonomising strategies in the arts today are only significant where they actively counteract nostalgic modern notions of artistic autonomy.“)

9. Resümee

Kunstaussstellungen entstehen aufgrund unterschiedlicher Motivationen ihrer Protagonist*innen: Präsentation, Vermittlung, Marktwirtschaft, Geldmittelakquise, Aufmerksamkeit, Ideale, Veränderung, Aufklärung, Tourismus, Öffentlichkeit, Selbstdarstellung, Zusammenhalt, Austausch, Kommunikation und so fort – so betrachtet eigentlich ein vielfältiges Spektrum. Allerdings entsteht zwischen der Kunst und ihren Protagonist*innen eine Kluft, die die Masse immer weiter von einer kritischen Gegenwartskunst entfernt, weil diese oft als elitäre Sprache anhand ihrer Präsentationsform missverstanden wird bzw. unverstanden bleibt. Weiters avancieren die Berufswünsche Künstler*in und Kurator*in zu einem Lifestyle derer, die es sich noch leisten können, entsprechende Ausbildungen zu absolvieren. Auch dadurch wird die Kluft zwischen den Gesellschaftsschichten immer größer. Einerseits werden Ausstellungen zu Investment- und Innenarchitekturveranstaltungen und zum diversifizierten Portfolio der 0,1 Prozent, andererseits generiert sich die Szene in ihrer theoretischen Blase selbst von Neuem bzw. Altem. Was bleibt, ist eine Geschichte, die ihren Fokus jedoch nicht kaleidoskopartig streut, sondern auf einen kleinen Ausschnitt von Geschichten und medialen Ereignissen wirft und dadurch stagniert. Wer traut sich noch zu provozieren, wer noch eine ehrliche Meinung und Kritik zu äußern? Anpassung, Vereinheitlichung, Universalisierung entstehen zugunsten einer Marktkonformität. Was oberflächlich betrachtet verständlich scheint, ist jedoch – aus einer zukünftigen Perspektive betrachtet – ein Totläufer. Projektausstellungen, Blockbuster-

ausstellungen, die sich vermehrt auf die Avantgardist*innen des 20. Jahrhunderts konzentrieren etc., haben keine autonomen Beweggründe des Ausstellungsmachens. Eine Kunstproduktion und -präsentation, die nur noch rein hegemonial funktioniert und in der Vergangenheit sucht, kann nichts Neues für die Zukunft schaffen.

Trotz aller Differenzen zwischen den europäischen Wohlfahrtsstaaten und der kapitalistisch ausgerichteten Regierung der USA basierte der Konsens der Nachkriegsjahre beider Gesellschaften auf einer Ideologie des unendlichen Wirtschaftswachstums. Der Arbeiterklasse wurde versprochen: „Euren Kindern wird es besser gehen als euch.“ Nachdem nun aber das System vermehrt ins Strudeln kam, wurde die Wachstumsideologie durch eine Vermögensumverteilung von unten nach oben ersetzt. Das Resultat sind Sparmaßnahmen und Rückschritte in Bezug auf soziale Leistungen, das Gesundheits- und das Bildungssystem. Die kapitalistische Aneignung der Künstlerkritik schuf eine mobile, internationale Quasi-Klasse, deren Komplizenschaft mit dem, was sie normalerweise zu bekämpfen behauptet, offensichtlich ist. Soziale Medien, Fernsehen bzw. Filme und Serien gestalten ständig eine Parallelwelt bzw. eine verdrehte alternative Realität, die den aktuellen postfaktischen Nationalismus immer weiter stärkt. Im Endeffekt stellt sich die Frage, ob Kunst überhaupt dazu da ist, die Gesellschaft zu verändern, oder ob sie ihr eher einen Spiegel vorhält. Eines ist sicher: Die Geschichte wiederholt sich und es ist nicht die Lösung, die Rolle der Bösen einfach nicht mehr zu besetzen. Wir selbst sind Teil des Problems, leben wir doch gut in der Vorhut der Zerstörung.¹¹¹

¹¹¹ Vgl. Lütticken 2017, S. 180 f.

LITERATURVERZEICHNIS

Bismarck, Beatrice von, „Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen“, in: Osten, Marion von/Bismarck, Beatrice von (Hg.), Norm der Abweichung, Zürich 2003, S. 81–98.

Boltanski Luc/Chiapello, Ève, „Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel“, in: Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hg.), Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Berlin 2016, S. 18–37.

Bröckling, Ulrich, „Bakuin Consulting, Inc. Anarchismus, Management und die Kunst, nicht regiert zu werden“, in: Osten, Marion von/Bismarck, Beatrice von (Hg.), Norm der Abweichung, Zürich 2003, S. 19–38.

Chiapello, Ève, „Evolution und Kooption. Die Künstlerkritik und der normative Wandel“, in: Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hg.), Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Berlin 2016, S. 38–51.

Drechsler, Maximiliane, Zwischen Kunst und Kommerz: zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905, München, Berlin, 1996.

Graw, Isabelle, „Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art“, in: Texte zu Kunst, Nr. 59/September 2005 – Institutionskritik, Berlin 2005, S. 40–53, www.textezurkunst.de/59/jenseits-der-institutionskritik/ (08.01.2018)

Hardt, Michael/Negri, Antonio, Empire. Die neue Weltordnung, Frankfurt 2002.

Hegemann, Carl, „Freiheit ist, grundlos etwas zu tun. Über die Zukunft eines Begriffs*“, in: Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hg.), Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Berlin 2016, S. 81–88.

Hoffmann, Jens, Theater of Exhibitions, Berlin 2015.

Holert, Tom, „Formsachen. Netzwerke, Subjektivität, Autonomie“, in: Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hg.), Kreation und Depression – Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Berlin 2016, S. 129–148.

Karstein, Uta/Zahner, Nina Tessa (Hg.), Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes, Wiesbaden 2017.

Lazzarato, Maurizio/Negri, Antonio/Virno, Paolo, Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion, Berlin 1998.

Lemke, Anja (Hg.), Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Paderborn 2014.

Lemke, Anja/Weinstock, Alexander, „Einleitung“, in: Lemke, Anja (Hg.), Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Paderborn 2014, S. 9–24.

Lorey, Isabell, „Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung von KulturproduzentInnen“, in: Raunig, Gerald (Hg.), Kritik der Kreativität, Wien 2007, S. 121–136.

Lütticken, Sven, Cultural Revolution. Aesthetic Practice after Autonomy, Berlin 2017.

Marchart, Oliver, „Das kuratorische Subjekt. Die Figur des Kurators zwischen Individualität und Kollektivität“, in: Texte zur Kunst, Nr. 86/ Juni 2012 – The Curators, Berlin 2012, S. 29–42.

Mayerhofer, Elisabeth/Mokre, Monika, „Kulturarbeit ist Arbeit und Arbeit ist ... was wert?“, <https://kupf.at/projekte/archiv/kulturarbeit-ist-arbeit/texte/kulturarbeit-ist-arbeit-und-arbeit-ist-was-wert> (08.01.2018)

McDowell, Tara, „The Post-Occupational Condition“, in: Australian and New Zealand Journal of Art, Vol. 16, No. 1, 2016, S. 22–38.

Menke, Christoph (Hg.)/Rebentisch, Juliane (Hg.), Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Berlin 2016.

Müller, Vanessa Joan, „Relays“, in: The Exhibitionist No. 4, June 2011 – La Critique, Berlin 2011, S. 66–70.

Obrist, Hans Ulrich, Kuratieren!, München 2015.

Osten, Marion von/Bismarck, Beatrice von (Hg.), Norm der Abweichung, Zürich 2003.

Papadopoulos, Dimitris/Tsianos, Vassilis, „Prekarität: eine wilde Reise ins Herz des verkörperten Kapitalismus. Oder: wer hat Angst vor der immateriellen Arbeit?“, 2006, <http://eipcp.net/transversal/1106/tsianospapadopoulos/de> (08.01.2018)

Raunig, Gerald (Hg.), Kritik der Kreativität, Wien 2007.

Schneemann, Peter J., „Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst“, in: Kunstforum International Bd. 186 – Das Neue Ausstellen, Köln 2007, S. 64–81.

Schützeichel, Rainer, „Die ‚deontische Macht‘ der Ausstellung“, in: Karstein, Uta/Zahner, Nina Tessa (Hg.), Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes, Wiesbaden 2017, S. 191–212.

Sheikh, Simon, „Von Para zu Post. Aufstieg und Fall des kuratorischen Prinzips“, in: springerin 01/17 – The Post-Curatorial Turn, Wien 2017, S. 16–20.

Stakemeier, Kerstin/Vishmidt, Marina, Reproducing Autonomy. Work, Money, Crisis & Contemporary Art, London-Berlin, 2016.

Stakemeier, Kerstin, „Kunst im Kapital. Zur Reproduktion der Gegenwart“, in: springerin 1/12 – Bon Travail, Wien 2012, S. 30–35.

Stakemeier 2012 (1) = Stakemeier, Kerstin, „Sick Sad Life – zur künstlerischen Reproduktion des Kapitals“, in: ig bildende kunst, www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2012/uebers-geld-reden/stakemeier.htm (08.01.2018)

Thomä, Dieter, „Jenseits von Work-life balance und Burn-out“, in: Philosophie der Arbeit, Berlin 2017, S. 529–544.

Virno, Paolo, A Grammar of the Multitude, New York 2004.

Vujica, Peter, „Moderne zum Niederknien“, in: Der Standard, 12.08.2003, <http://derstandard.at/1349071/Moderne-zum-Niederknien> (27.09.2017)