

WHO IS CALLING?

Disziplinierungen und Durchkreuzungen im
Ausstellungsfeld am Beispiel des Open Call

Katja Stecher

Umschlagkonzept: Isabel Prugger, Berlin

Foto: Max Gurrech / Artistic Bokeh, Wien

di:'angewandte

/ecm
educating
curating
managing

masterlehrgang für
ausstellungstheorie & praxis
an der universität für
angewandte kunst wien

WHO IS CALLING?

**Disziplinierungen und Durchkreuzungen im
Ausstellungsfeld am Beispiel des Open Call**

Katja Stecher

Master Thesis

/ecm – educating, curating, managing

2012 – 2014

Betreut von Nora Sternfeld und Luisa Ziaja

Wien, im Januar 2015

INHALT

1. Einleitung	7
2. Was ist ein Open Call?	11
2.1 Analyse von Ausschreibungstexten	13
2.2 Nicht eingeladen	17
3. Hegemonie und Agonismus in Institutionen	20
3.1 Von Hegemonie und hegemonialen Praktiken	22
3.2 Gegenhegemoniale Interventionen	24
4. Eine Geschichte von Disziplinierungen und Durchkreuzungen	27
4.1 Die Erfindung des künstlerischen Wettbewerbs	28
4.1.1 Der Pariser Salon	29
4.1.2 Zu Ehren des Louvre	35
4.2 Der Staat und die Freiheit der Kunst	39
4.2.1 Kunst für alle!	41
4.2.2 Die Demokratisierung von Förderentscheidungen	42
4.3 Vom Wohlfahrtsstaat zum Neoliberalismus	44
4.3.1 Die Kulturpolitik der Großen Koalition (1987 bis 1999)	45
4.3.2 Das Bundeskuratorenmodell	48
4.4 »Die Wende ist geglückt«	51
4.4.1 Kulturpolitik in Schwarz-Blau	52
4.4.2 Den Kurs halten	53
4.4.3 Kreatives Europa	56
4.4.3 Der Kampf um kulturelle Hegemonie	57
5. Wie könnte der Open Call neu gedacht werden?	60
5.1 Ein Gedankenexperiment	62
5.2 Disziplinierte Undiszipliniertheit	65
5.3 Ein digitaler Ausstellungsort	71
6. Was tun?	76
7. Literaturverzeichnis	79
7.1. Onlineverzeichnis	82

8. Anhang	85
8.1 Abstract Deutsch	85
8.2 Abstract Englisch	85
8.3 Lebenslauf	86

1. EINLEITUNG

»In einer Kunstinstitution hat der Kurator die Macht: Er bestimmt das Thema einer Kunstausstellung, konzipiert sie und setzt sie auch um, indem er die Kunstwerke und Künstler auswählt, mit denen er die Galerie füllt. Dies ist eine sehr zentralistische Auffassung vom Aufbau einer Kunstausstellung, und ihre Anwendung führt dazu, dass der Künstler de facto einem einzigen Experten auf Gnade oder Ungnade ausgeliefert ist. [...] Den Gegenpol zu diesem Ansatz bildet der Open Call, [...] eine Art freie Rekrutierung, bei der die Künstler ihre Arbeiten selbst zu einem bestimmten Termin einreichen. Der Open Call ist ein Verfahren, um Künstler für ein Projekt zu gewinnen, das bei Seminaren, Diskussionspanels, Publikationen und Residenzprogrammen erfolgreich funktioniert, und zwar vor allem deshalb, weil bei diesem Prozedere per Definition ein grundlegender theoretischer Rahmen – ein Thema, eine Problemstellung, erwartete Ergebnisse – vorgegeben wird, anhand dessen man über eine Teilnahme an dem Projekt entscheiden kann. Außerdem operiert der Open Call von Anfang an auch mit praktischen Kategorien, auf die man bei der Meldung schon eingehen kann.«¹

Die Ansicht der Journalistin und Kulturkritikerin Anna Theiss zum Format des Open Call, das sie hier, der zentralistischen Organisation einer Ausstellung als gerechtes und demokratisches Verfahren gegenüberstellt, weil es einen für alle Beteiligten nachvollziehbaren Ablauf sowie eine klare Themenstellung und eindeutige Kriterien anbietet, scheint weit verbreitet zu sein und von vielen AkteurInnen im Ausstellungsfeld geteilt zu werden – zumal sich dieses Modell dort zunehmend etabliert. Dass diese Einschätzungen nur zum Teil richtig sind und ein kritischer Blick auf dieses Verfahren notwendig ist, hat sich in der eigenen Praxis im Zuge eines Open Call gezeigt, der schließlich auch impulsgebend war, dieses Format auf seine demokratischen Grundlagen hin zu befragen und die dahinter stehenden Mechanismen einer umfassenden Analyse zu unterziehen. Nach dieser Einschätzung steht die Frage im

¹ Theiss, Anna, Offene Türen, Dezember 2011, in: <http://www.goethe.de/ins/pl/jp/kul/dup/bku/ber/hin/de8614597.htm>, (04.11.2014).

Mittelpunkt, welche Modelle die kuratorische Praxis demgegenüber entwickeln kann. In Anbetracht der Tatsache, dass bislang keine wissenschaftliche Literatur zu diesem Thema vorliegt, hoffe ich, in dieser Arbeit neue Perspektiven aufzeigen und ein Reflektieren über die bestehenden Verhältnisse in die Wege leiten zu können.

In Ermangelung einer Definition, die auf einer wissenschaftlichen Grundlage basiert, steht am Beginn der Untersuchung der Versuch, eine kritische Einschätzung des Formats Open Call zu formulieren und die strukturellen Bedingungen des Verfahrens zu analysieren. Dadurch soll eine erste Relativierung des Modells erreicht werden, mit dem Ziel, die Machtasymmetrien sichtbar zu machen, die zwischen den BewerberInnen und den ausschreibenden Institutionen insofern bestehen, als die VeranstalterInnen selbst über die Entscheidungshoheit verfügen, welche Einreichungen ausgewählt werden, wodurch sie automatisch eine direkte Wettbewerbssituation zwischen den Teilnehmenden kreieren.

Mithilfe der Hegemonietheorie nach Chantal Mouffe wird in einem nächsten Schritt die Grundlage dieser Machtverhältnisse erläutert. Dabei soll dargelegt werden, dass diese nicht einfach existieren, sondern sich historisch herausbilden und einen zentralen Teil der jeweiligen politischen Hegemonieansprüche darstellen. Zudem wird die Bedeutung gegenhegemonialer Praktiken herausgearbeitet, die das Potenzial besitzen, die gegebene Ordnung zu durchkreuzen und zu re-artikulieren.

Daran schließt sich ein historischer Abriss zur Genese des künstlerischen Wettbewerbs an, um die Entwicklung dieser Machtstrukturen und die damit verbundenen hegemonialen Praktiken vom Pariser Salon bis in die Gegenwart zu verfolgen. Gleichzeitig wird hier versucht, das Verhältnis zwischen Kunst und Politik an konkreten Beispielen zu verdeutlichen und zu überprüfen, ob sich die Rolle des Staates in den einzelnen Phasen verändert hat. Ein weiterer Aspekt dabei ist zu zeigen, dass diese Entwicklungen selten nahtlos und

eindeutig ineinander übergehen, sondern sich bei näherem Hinsehen stets Brüche und widerständige Ansätze erkennen lassen, die darauf abzielen, die herrschende Ordnung infrage zu stellen.

Diese Bemühungen und Impulse zum Anlass nehmend, soll im letzten Teil, basierend auf dem aktuellen kuratorischen Diskurs und hierbei insbesondere die Ansätze Irit Rogoffs berücksichtigend, überlegt werden, unter welchen konkreten Strategien dem gängigen Format des Open Call gegenübergestellt werden können. Dieser Vorschlag wird anhand von zwei aktuellen Beispielen erläutert und führt schließlich zu einer Zusammenschau der wichtigsten Ergebnisse der Untersuchung, möglichen Zukunftsperspektiven in Verbindung gebracht werden sollen. Wobei sich diese nicht als bindend verstehen, sondern vielmehr als Anregung und Anstöße für weitere Maßnahmen.

2. WAS IST EIN OPEN CALL?

»Wenn ich 6000,- Euro für eine Reise hätte, wohin würde ich fahren, um was zu machen?«²

Das klingt ja vielversprechend, aber was genau hat es mit dieser Frage auf sich? Handelt es sich dabei um ein Gewinnspiel, das von einer Reiseagentur veranstaltet wird? Lese ich weiter, stellt sich heraus, dass damit ein *»Traumstipendium«* in der Höhe von 6.000 Euro gemeint ist, das vom *»OK Offenes Kulturhaus«*³ mit Unterstützung der *»OK friends«*⁴ bereits zum zweiten Mal in diesem Jahr an junge, regionale KünstlerInnen im Zuge eines Open Call vergeben wird. Gesucht werden dafür unkonventionelle, innovative Ideen, die sich mit dem Thema einer Reise sowie deren Bedingungen und dem Zielort auseinandersetzen. Im Rahmen dieses Reisestipendiums können die eingereichten Konzepte nicht nur realisiert, sondern die Ergebnisse bei einer Ausstellung in der *»Energie AG«* präsentiert werden, denn, so heißt es weiter im Text: *»Das OK friends Traumstipendium macht BEIDES möglich.«*⁵

Allerdings sind an dieses Angebot, das sich an bildende KünstlerInnen richtet, die nach 1978 geboren sind und einen Bezug zum Bundesland Oberösterreich nachweisen können, einige Anforderungen geknüpft. Gewünscht werden umfangreiche Unterlagen, die von der Konzeptidee, welche bereits einen Vorschlag zur tatsächlichen Umsetzung sowie einen Entwurf des Ausstellungsbeitrages beinhalten sollte, über eine Aufstellung der Reise- und Produktionskosten bis hin zu einem Portfolio der bisherigen künstlerischen

² Vgl. hierzu: <http://www.ok-centrum.at/?q=content/okfriends/traumstipendium-2014>, (12.09.2014).

³ Das *»OK«* ist eine Linzer Kunst- und Kulturinstitution, die Ende der 1980er gegründet wurde und vom Land Oberösterreich getragen wird. Ihr Programm richtet sich an junge, internationale KünstlerInnen, die ihre Werke im OK sowohl produzieren als auch ausstellen können. Vgl. hierzu: <http://www.ok-centrum.at/>, (12.09.2014).

⁴ *»OK friends«* ist ein Verein, dessen Mitglieder die Institution und ihre Kunstprojekte finanziell unterstützen und dadurch die Möglichkeit haben, aktiv an den Programmen des *»OK«* teilzunehmen. Zu den Ehrenmitgliedern zählt unter anderem auch Dr. Roland Pumberger, Vorstandsdirektor der *»Energie AG Oberösterreich«*, was auch den Ort der Endpräsentation erklärt, <http://www.ok-centrum.at/?q=content/ok-friends>, (12.09.2014).

⁵ Vgl. hierzu: <http://www.ok-centrum.at/?q=content/okfriends/traumstipendium-2014>, (12.09.2014).

Arbeit reichen sollen. Lebenslauf und Referenzen sollten ebenfalls vorgelegt werden. Bei genauerer Betrachtung erweist sich der Aufwand, der an dieses »Traumstipendium« geknüpft ist, als gar nicht so gering. Vor allem wenn man bedenkt, dass für die Zusammenstellung der Unterlagen ein knapper Monat anberaumt wird. Außerdem muss ich feststellen, dass die Aussichten auf das Preisgeld limitiert sind, da nur »die beste Idee gewinnt« und von einer fünfköpfigen ExpertInnen–Jury⁶ unter allen Einreichungen ausgewählt wird.

So einladend und motivierend diese offene Ausschreibung zunächst scheint, was sowohl auf die eingangs zitierte, positive Formulierung des Textes als auch auf das Thema und den in Aussicht gestellten Gewinn zurückgeführt werden kann, lassen sich daraus auch gleichzeitig einige prekäre Sachverhalte ablesen: Es werden weder Informationen zu Ablauf und Bekanntgabe der Entscheidungsfindung gegeben, noch liegen genaue Angaben zu Antritt und Dauer des Auslandsaufenthaltes sowie zum Termin der Endpräsentation vor. Denn schließlich wären, trotz aller Flexibilität, dafür einige Vorkehrungen zu treffen. Oder setzt die Institution etwa voraus, dass die teilnehmenden KünstlerInnen jederzeit einsatzbereit sind? Ein letzter Punkt, der in der Ausschreibung zwar nicht verschwiegen, aber ebenfalls positiv dargestellt wird und uns zum eigentlichen Thema dieser Studie hinführt, ist die Tatsache, dass es sich hierbei um einen Wettbewerb handelt: Wie man gleich im ersten Satz nach der Überschrift erfährt, kann nur die beste Idee gewinnen. Welcher Vorschlag die Kriterien »unkonventionell« und »innovativ« – zwei Begriffe, für die es keine allgemeingültige Definition gibt, weil sie immer subjektiv begründet werden – am meisten erfüllt, darüber entscheidet eine kleine Gruppe von ExpertInnen, ohne ihre Wahl in irgendeiner Form argumentieren zu müssen.⁷ Obwohl dieses Stipendium in Form eines Wettbewerbs vergeben wird und ungeachtet des enormen Umfangs der Einreichung sowie der vergleichsweise geringen Chance, es schließlich zu erhalten, darf an dieser Stelle angenommen werden, dass sich

⁶ Die Jury setzt sich zusammen aus VALIE EXPORT (Künstlerin), Peter Hauenschild (Künstler), Franz Prieler (Kunstbeauftragter Energie AG), Genoveva Rückert (Kuratorin OK) und Rainer Zendron (Vizektor Kunstuniversität Linz), <http://www.ok-centrum.at/?q=content/okfriends/traumstipendium-2014>, (12.09.2014).

⁷ Jedenfalls finden sich dazu im Ausschreibungstext keine Angaben.

zahlreiche KünstlerInnen dafür bewerben werden. Warum? Liegt es möglicherweise daran, dass mit der Rhetorik der Offenheit und Gleichrangigkeit, die bereits im Begriff *Open Call* impliziert ist, Inklusion in Aussicht gestellt wird? Inwieweit und mit welchen Mitteln werden dabei der Aufwand und die prekären Arbeitsverhältnisse ebenso wie bestehende Machthierarchien und Ausschlussmechanismen von der ausschreibenden Kunstinstitution verschleiert? Der Demokratietheoretiker Claude Lefort spricht im Zusammenhang mit diesen Fragen von »unsichtbarer Ideologie« und verweist darauf, dass »*reale Dominanzverhältnisse durch die Inszenierung von Gleichrangigkeit verdeckt [werden].*«⁸

2.1 Analyse von Ausschreibungstexten

Dass dies nur eines von vielen Beispielen ist, die nach ähnlichen Logiken operieren, möchte ich anhand einer Untersuchung weiterer Ausschreibungen aus dem Bereich der bildenden Kunst zeigen, die im Hinblick auf ihre impliziten Vorannahmen und ihre Rhetorik untersucht werden. Während zunächst die Begrifflichkeiten mit denen sich Institutionen an potenzielle TeilnehmerInnen wenden sowie eventuelle Überschneidungen bei deren Verwendung dargelegt werden, stehen in einem nächsten Schritt die strukturellen Bedingungen von Open Calls im Fokus: Handelt es sich dabei um ein demokratisches Verfahren oder um einen hierarchisch organisierten kompetitiven Individualismus? Infolge dieser Überprüfungen soll schließlich ein Vorschlag zum kritischen Verständnis dieses Formats formuliert werden, das bis dato in der wissenschaftlichen Literatur ebenso fehlt, wie dessen umfassende Aufarbeitung. Im Sinne einer situierten Analyse werden hier 22

⁸ Lefort, Claude, zitiert nach: Marchart, Oliver, Das Ende des Josephinismus. Zur Politisierung der österreichischen Kulturpolitik, Wien 1999, S. 8.

ausschließlich nationale Ausschreibungen behandelt, die bis September 2014 auf der Website der »Kulturplattform Oberösterreich«⁹ veröffentlicht wurden.

Zu Beginn beschäftigt mich die Frage, mit welchen Formulierungen sich die ausschreibenden Institutionen an die Öffentlichkeit wenden. Hierbei lassen sich sechs unterschiedliche Varianten der Aufforderung feststellen: Während die »Stadt Linz« *einlädt*, das Kulturleben mit innovativen Projekten mitzugestalten, *bietet* die »Archivia 14« allen Interessierten *an*, Vorschläge für Workshops zu *übermitteln*. Herausragenden GestalterInnen wird indes von der »Creative Region« die *Chance geboten*, sich im Rahmen einer Gemeinschaftsausstellung einem internationalen Publikum zu präsentieren. Des Weiteren *suchen* Institutionen wie beispielsweise die »Wienwoche« nach Projekten zum Thema Migration; anlässlich der »Transformale Kärnten« werden Konzepte und Ideen *gesammelt*. *Aufgefordert* sind Einzelpersonen, Vereine oder Gruppen, sich im Zuge der Vergabe eines Förderpreises mit innovativen Vorschlägen an einem Ideenwettbewerb zu *beteiligen*.¹⁰ Der Analyse zufolge, formulieren insgesamt neun Institutionen eine Einladung, während sechs weitere Organisationen sich mit einem Ansuchen an Interessierte wenden. Zuweilen finden sich Äußerungen wie *auffordern*, *anbieten*, *sammeln* oder *die Chance geben*. Welche Schlüsse lassen sich daraus nun ziehen? Indem die Institution eine offene Einladung verfasst, versucht sie sowohl Aufmerksamkeit für die jeweilige Veranstaltung zu erregen, als auch möglichst viele Interessierte anzusprechen und zu einer Teilnahme zu motivieren, denn je mehr Einreichungen einlangen, desto besser für das Image der Institution – so zumindest meine Vermutung, die ich mit dem Kurator Joshua Simon teile: »*The single artist or scholar who wins first place in an open call articulates for the institution its notion of individual and social value.*«¹¹ Die Rhetorik der Einladung folgt der Logik der »unsichtbaren Ideologie«: Sie vermittelt den Eindruck von Gleichrangigkeit –

⁹ Vgl. hierzu: <http://www.kupf.at/service/ausschreibungen>, (12.09.2014).

¹⁰ Vgl. hierzu: <http://www.kupf.at/service/ausschreibungen>, (17.09.2014).

¹¹ Simon, Joshua, Neomaterialism, Berlin 2013, S. 142.

und zwar nicht nur unter den Teilnehmenden, sondern auch zwischen ihnen und den VeranstalterInnen.

Des Weiteren lohnt es sich, einen Blick auf die Kriterien zu werfen, welche von den Institutionen für die einzureichenden Projekte angegeben werden. Auch hier handelt es sich – ähnlich wie bei dem eingangs erwähnten Beispiel – in den meisten Fällen um sehr vage Begriffe, die von *innovativ* und *experimentell*, über *ungewöhnlich* und *herausragend*, bis hin zu *kreativ* und *künstlerisch* reichen.¹² Zudem sollen die Konzepte *Besonderheiten in den Mittelpunkt stellen* oder aber *Neues entstehen lassen*.¹³ Aufgrund dieser nicht klar festgelegten, weil häufig subjektiven Einschätzungen unterliegenden Vorgaben, wird den Teilnehmenden damit zwar ein offener uneingeschränkter Zugang suggeriert, gleichzeitig werden aber kaum Anhaltspunkte gegeben, was tatsächlich von den VeranstalterInnen gewünscht wird, vor allem dann wenn – und hier kommen wir zum nächsten Punkt – es schließlich anhand eben jener Kriterien zu einer Auswahl von einer/einem bzw. einigen wenigen kommt.

Bis auf eine Ausnahme¹⁴ handelt es sich bei den untersuchten Open Calls entgegen der zuvor konstatierten rhetorischen Gleichrangigkeit ausschließlich um Wettbewerbe. Anders ausgedrückt scheint dieses Format also meist auf dem Konzept von TeilnehmerInnen als KonkurrentInnen zu basieren.¹⁵ Dabei fällt auf, dass die Zahl der GewinnerInnen meist zwischen eins und drei liegt, während die Angaben, wie viele Konzepte ausgewählt werden, in acht Ausschreibungen überhaupt fehlen. Die Wahl der besten Einreichung wird in allen 22 Beispielen von einer Jury getroffen, wobei anzumerken ist, dass diese Entscheidungsfindung nur von zwei Institutionen öffentlich abgehalten wird, während es sich bei neun weiteren um ein anonymes Gremium handelt.

¹² Vgl. hierzu: Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hg.), Kritik der Kreativität, Wien 2007.

¹³ Vgl. hierzu: <http://www.kupf.at/service/ausschreibungen>, (17.09.2014).

¹⁴ Bei der im Rahmen der »Biennale der steirischen Fotokunst« initiierten Ausschreibung heißt es zwar, dass keine Auswahl durch eine Jury stattfindet, allerdings werden nicht alle, sondern nur »angenommene« Einreichungen präsentiert. Auch hier stellt sich die Frage, wer diese Entscheidung letztlich trifft?

<http://www.kupf.at/service/ausschreibungen/photograz-014-biennale-der-steirischen-fotokunst>, (16.09.2014).

¹⁵ »The conceptualization of community in the form of a competition was very telling. Before even producing any response to this invitation, we were requested to think ourselves as a community of competitors.« Simon, S. 140.

Einmal findet sich sogar der Verweis, dass »keine verbalisierte Begründung des Jury-Vorschlags [erfolgt]«. ¹⁶ Informationen, die den Vergabemodus betreffen, sind in insgesamt sechs Fällen nicht vorhanden. ¹⁷ In Anbetracht der Tatsache, dass wesentliche Bekanntmachungen durch die Institution weder in Bezug auf die Auswahlkriterien noch die Jury vorliegen, beginnt sich die anfängliche Offenheit ins Gegenteil zu verkehren: Vor allem, weil der Begriff *offen* nicht nur die Ermöglichung eines freien Zugangs beinhaltet, sondern auch eine klare Positionierung vor den Augen der Öffentlichkeit ¹⁸ vermittelt, die hier nicht eingelöst wird. Weil auf diese Weise ein transparentes Vorgehen verunmöglicht wird – und zwar nicht nur in Bezug auf die Begründungen zur Wahl der besten Idee, sondern auch im Hinblick auf die Sichtbarkeit aller Einreichungen – widerspricht es den Kriterien für Offenheit, den Auswahlprozess durch ExpertInnen hinter verschlossenen Türen abzuhalten.

Dieses Argument ist vor allem für den letzten Punkt der Analyse wesentlich, der den Umfang der geforderten Unterlagen beleuchtet und damit auf die Situation der EinreicherInnen verweist. Bei allen Ausschreibungen werden Bewerbungsformulare, detaillierte Projektbeschreibungen und Kostenaufstellungen verlangt, häufig auch ein Portfolio der bisherigen Arbeiten, ein Lebenslauf, eine Auflistung der benötigten Materialien sowie ein Ablaufplan. Aus Sicht der Teilnehmenden bedeuten diese Anforderungen, die mit der Einreichung verbunden sind, einen nicht zu unterschätzenden Aufwand. Zwar ist dieser für alle gleich, *lohnt* sich aber bloß für einige wenige, nämlich für diejenigen, die letztlich ausgewählt und mit dem versprochenen »Gewinn« ¹⁹ *belohnt* werden. Alle anderen erhalten keine jedoch finanzielle Entschädigung – weder für die investierte Zeit, noch für die erbrachten

¹⁶ Vgl. hierzu: <http://www.kupf.at/service/ausschreibungen/kunst-gegen-gewalt-frauen>, (17.09.2014).

¹⁷ Allerdings muss hier in Betracht gezogen werden, dass einige Bewerbungsformulare aufgrund der zu Beginn des Jahres 2014 veranstalteten Ausschreibung mittlerweile nicht mehr online sind und diese Angaben daher fehlen könnten.

¹⁸ Vgl. hierzu: Arendt, Hannah, Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten in: Dies.: Vita activa oder Vom tätigen Leben, München/Zürich 2010, S. 33 – 97; Habermas, Jürgen, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied 1971; Negt, Oskar / Kluge, Alexander, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt am Main 1972.

¹⁹ Hier werden die unterschiedlichen Angebote wie die Teilnahme an Ausstellungen, Kunstmesse, Festivals und dergleichen sowie der Erhalt von Stipendien, Preisen oder Studienaufenthalte unter dem Begriff »Gewinn« subsumiert.

Arbeitsleistungen. Somit fördern und unterstützen Institutionen mit dem Format Open Call die prekären Arbeitsbedingungen von KunstproduzentInnen: Mit diesem Verfahren wird sowohl der kompetitive Individualismus der KünstlerInnen untereinander forciert, als auch deren Selbstausbeutung, indem die geleistete Arbeit – also die geforderte Entwicklung eines Konzeptes – gewissermaßen als Teil der Bedingungen des Wettbewerbs erachtet und deshalb nicht entlohnt wird. Entsprechend ist für Joshua Simon der Open Call »a commonly used scheme under labor conditions of flexible management, outsourcing, and subcontracting, which dissolve the employee–employer relations.«²⁰

2.2 Nicht eingeladen

Auch wenn es sich bei der durchgeführten Analyse von 22 Ausschreibungstexten um keine repräsentative Untersuchung handelt, stellt sich diese zweifellos als nützlich dar, um eine Einschätzung dieses Formats zu wagen sowie die dadurch ermittelten Kritikpunkte zusammenzufassen. Demnach erweist sich der Open Call als eine Initiative mit der sich Institutionen an KunstproduzentInnen wenden und sie einladen, sich in Form einer Konzepteinreichung an diesem zu beteiligen. Angeboten werden diverse Möglichkeiten: die Präsentation bei Ausstellungen und Kunstmessen, das Mitwirken bei Biennalen und Festivals, oder der Erhalt von Stipendien und Preisen. Entgegen der rhetorischen Offenheit, mit der zunächst eine Inklusion angedeutet wird, lässt sich anhand der Beispiele ein Missverhältnis zwischen der angekündigten großen Chance und der Tatsache belegen, dass nur einige wenige die Möglichkeit erlangen daran teilzunehmen und zwar jene, die von einer meist anonymen Jury unter allen Einreichungen ausgewählt werden. Da dieser Selektionsprozess häufig unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfindet, bleibt in vielen Fällen unklar, wer diese EntscheidungsträgerInnen sind und

²⁰ Simon, S. 142.

weshalb sie die Wahl für oder gegen jemanden treffen. Vor diesem Hintergrund erhärtet sich die anfänglich geäußerte Vermutung, dass es sich bei einem Open Call eben nicht um ein demokratisches Verfahren – und zwar im Sinne der Umsetzung des Mehrheitswillens²¹ – handelt, sondern um ein kompetitives. Bestens bekannt ist ein ähnliches Format aus der Unterhaltungsindustrie, wo in unzähligen Casting-Shows junge »Talente« monatelang der Öffentlichkeit vorgeführt und von einer Fachjury den letzten Trends entsprechend geformt werden, um nach all den Strapazen vom Fernsehpublikum zum Star gekürt zu werden – auch hier gilt: Alle sind eingeladen teilzunehmen, aber schließlich kann nur eine »Germany's Next Top Model« werden.²² Die größte Problematik in Verbindung mit dem Open Call liegt meines Erachtens jedoch darin, dass damit sowohl der individuelle Wettbewerb der KünstlerInnen untereinander gefördert, als auch deren Selbstausbeutung allgemein akzeptiert wird, indem die geleistete Arbeit aller Teilnehmenden von der Institution weder anerkannt noch entlohnt, sondern vielmehr als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Umgekehrt nehmen Kunstschaffende diese prekären Arbeitsbedingungen auf sich, in der Hoffnung unter den »Auserwählten« zu sein, die ihre Werke in einer renommierten Institution präsentieren können.²³

Was an diesem Punkt der Untersuchung am meisten erstaunt, ist die Tatsache, dass sich das Format Open Call, entgegen der hier aufgezeigten Problematiken, einer großen Beliebtheit im Kunstfeld erfreut. Wie die starke Zunahme von Ausschreibungen in den letzten Jahren zeigt, stehen offenbar weder KünstlerInnen noch Institutionen diesem Verfahren kritisch gegenüber.

²¹ Dieses Demokratieverständnis stellt jedoch nicht die einzige legitime Definition dieses Begriffs dar. Zu den unterschiedlichen Demokratiekonzepten siehe: Mokre, Monika, Kann und soll ein demokratischer Staat Kultur fördern?, in: Zembylas, Tasos / Tschmuck, Peter (Hg.), Der Staat als kulturfördernde Instanz, Innsbruck 2005, S. 81 – 100.

²² »As [Jodij] Dean has stressed, the open call, similar to the reality show, follows the model of a winner-takes-all economy. We all take part but only one is to be named the winner.« Simon, S. 142

²³ Vgl. hierzu: Abbing, Hans, Why are artists poor? The exceptional economy of the arts, Amsterdam 2002; Aranda, Julieta (Hg.), Are you working too much? Post-fordism, precarity and the labor of art, Berlin 2011; Negri, Antonio / Lazzarato, Maurizio / Virno, Paolo: Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion, Berlin 1998; Sholette, Gregory, Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture, New York 2011. Ebenso thematisiert Carsten Lisecki in seinem Film »Art Accounts Deutsche Bank« die prekären Arbeitsbedingungen von Kunstschaffenden. Dieser Beitrag wurde am 27.02.2014 im Rahmen der von »Artistic Bokeeh« initiierten Ausstellung »Too much money« präsentiert, <http://artisticbokeh.com/post/art-accounts-deutsche-bank-carsten-lisecki-2013>, (16.10.2014).

Ein Umstand, der die Dringlichkeit der vorliegenden Arbeit unterstreicht und zugleich die Frage nach den Gründen für diese allgemeine Zustimmung aufwirft, deren mögliche Ursachen im nun folgenden Abschnitt ermittelt werden sollen.

3. HEGEMONIE UND AGONISMUS IN INSTITUTIONEN

Um die Proliferation, allgemeine Akzeptanz und mangelnde Reflektion des Formats Open Call zu beschreiben, scheint ein analytischer Ansatz hilfreich, der sich auf die Hegemonietheorie stützt. Diese basiert auf den Schriften von Antonio Gramsci,²⁴ einem der bedeutendsten politischen Denker des 20. Jahrhunderts und Mitbegründer der kommunistischen Partei Italiens. In ihrem zentralen Werk »Hegemonie und radikale Demokratie«²⁵ aktualisierten Ernesto Laclau und Chantal Mouffe die Überlegungen Gramscis und formulierten darin als weitere elementare Kategorie ihres Ansatzes das Konzept des Antagonismus, der für sie jede soziale Ordnung charakterisiert und zudem die Existenz von Konflikten verdeutlicht, für die es keine rationale Lösung gibt.²⁶ Die menschliche Gesellschaft als Produkt kollektiver Identitäten – welche sich erst durch die Herausbildung eines »Wir« in Abgrenzung zu einem »Sie« konstituieren – verhindert nach Laclau / Mouffe die Option von sozialen Beziehungen ohne Spaltungen und Machtkämpfen. Da diese Konflikte häufig über die Frage der Anerkennung von Unterschieden hinausgehen und in Kämpfe zwischen gegensätzlichen, nach Hegemonie strebenden Positionen umschlagen, lehnen Laclau / Mouffe die Vorstellung einer harmonischen, konfliktfreien Gesellschaft dezidiert ab und plädieren stattdessen dafür, die Dimension des Antagonismus als unvermeidbar zu akzeptieren. Auf dieser Grundlage hat sich vor allem Mouffe in den letzten Jahren der Ausarbeitung eines agonistischen Demokratiemodells gewidmet,²⁷ das unter anderem darauf abzielt, diese potenzielle Möglichkeit des Antagonismus zu entschärfen, indem sich die konfliktären Positionen nicht feindlich gegenüber stehen und einander vernichten wollen, sondern sich

²⁴ Gramsci, Antonio, Gefängnishefte, 10bändige Ausgabe, Hamburg 2000.

²⁵ 1985 veröffentlichten der politische Theoretiker Ernesto Laclau gemeinsam mit der Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe ihr zentrales Werk, das 1991 erstmals auf Deutsch erschienen ist: Laclau, Ernesto / Mouffe, Chantal, Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus, Wien 1991.

²⁶ Sei es weil sie religiöser, nationaler oder wirtschaftlicher Natur sind und wir uns von den »Anderen« in unserer Existenz bedroht fühlen. Vgl.: Mouffe, Agonistik. Die Welt politisch denken, Berlin 2014, S. 26.

²⁷ Zur Entwicklung des Demokratiemodells siehe: Mouffe, Chantal, The Return of the Political, London/New York 1993 sowie Mouffe, Chantal, Das demokratische Paradox, Wien 2008.

vielmehr als KontrahentInnen begreifen, die in einer permanenten Auseinandersetzung ihre unterschiedlichen Auffassungen und Überzeugungen nach den selben demokratischen Idealen neu verhandeln.²⁸ Als möglichen Lösungsansatz schlägt Mouffe die Etablierung einer »multipolaren Weltordnung« vor, die weder exklusiv-ausschließend noch inklusiv-uniformierend ist, sondern vielmehr Raum für Heterogenität schafft und sich endgültig von dem Glauben an *ein* legitimes Modell, das allen anderen übergestülpt wird, verabschiedet. Damit würden Konflikte zwar keinesfalls eliminiert, aber mit größter Wahrscheinlichkeit in agonistische Auseinandersetzungen umgelenkt werden.²⁹ Die hier skizzierten Anliegen hat Mouffe in ihrem aktuellen Buch »Agonistik«³⁰ versammelt, das mir als Basis für die weitere Bearbeitung des Themas dienen wird. Bevor die für die vorliegende Untersuchung relevanten Thesen vorgestellt werden, möchte ich zunächst erläutern, warum eine politische Theorie für meine Herangehensweise nützlich ist.

In der vorliegenden Untersuchung gehe ich von der Annahme aus, dass der Open Call entgegen der in Aussicht gestellten Öffnung der Institution sowie der Inklusion der Teilnehmenden, den Prozess vielmehr in der Art einer Pyramide strukturiert, da einerseits die Jury als monokratische Entscheidungsinstanz fungiert – die Kriterien also nicht demokratisch-agonistisch aushandelbar sind – und andererseits tatsächlich nur wenige KünstlerInnen privilegiert sind, »die Spitze zu erklimmen«. Folglich haben Institutionen, die sich dieses Formats bedienen, nach wie vor die Position inne, mittels Selektion und Grenzziehung über die In- bzw. Exklusion von KunstproduzentInnen zu bestimmen. Damit erweisen sich kulturelle Einrichtungen als Bereiche, die von Regeln und Zugangsbestimmungen gekennzeichnet sind und insofern als Räume der Macht deklariert werden können. Der Kurator und Theoretiker Simon Sheikh spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem »*Schlachtfeld, auf dem unterschiedliche*

²⁸ Vgl.: Mouffe, Berlin 2014, S. 29.

²⁹ Um diese These nachvollziehbar zu machen, untersucht Mouffe die Relevanz des antagonistischen Modells am Beispiel der Europäischen Union. Vgl. hierzu: Mouffe, Berlin 2014, S. 77 – 105.

³⁰ Mouffe, Chantal, Agonistik. Die Welt politisch denken, Berlin 2014.

ideologische Positionen nach Macht und Souveränität streben.»³¹ Durch das Treffen einer Auswahl aus den ständig neu produzierten und im Übermaß angebotenen künstlerischen Erzeugnissen fügen Institutionen in Form von Ausstellungen, Biennalen, Festivals und dergleichen der Domäne Kunst neue Artefakte hinzu und leiten damit die Prozesse der Kanonisierung und Transmission ein.³² An dieser Stelle kommt die Hegemonie ins Spiel: Denn mit den Vorgängen der Selektion und Kanonisierung legen Kunstinstitutionen – in dem selben Maße wie politische Parteien, Medien, Schulen oder Universitäten – die Formulierung einer bestimmten Ordnung sowie die Definition einer spezifischen Sichtweise der Welt fest, die Mouffe zufolge immer Ausdruck von Machtverhältnissen ist, weil sie auf dem Ausschluss anderer Möglichkeiten basiert.³³ Wenden wir uns nun der Analyse von Machtasymmetrien aus Perspektive der Hegemonietheorie zu:

3.1 Von Hegemonie und hegemonialen Praktiken

Wie der politische Theoretiker und Soziologe Oliver Marchart in seiner Publikation zu »Hegemonie im Kunstfeld« ausführt,³⁴ bezeichnet dieser Begriff ursprünglich die Vorherrschaft einer Nation über eine andere, während Gramsci die Bedeutung von Hegemonie auf das Verhältnis rivalisierender Allianzen innerhalb von Nationen überträgt, die nach Vorherrschaft streben. Dabei dominiere eine Klasse und übe gemeinsam mit ihren Verbündeten Macht über die untergeordneten Gruppen aus. Zur Sicherung ihrer Herrschaft müsse die dominierende Fraktion die Gewalt über den Staatsapparat erringen und gleichzeitig den »Alltagsverstand« (Common Sense) der Menschen

³¹ Sheikh, Simon, *Anstelle der Öffentlichkeit? Oder: Die Welt in Fragmenten*, in: Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hg.), *Theorien der Öffentlichkeit*, Wien 2005, S. 84.

³² In ihrer Studie über AkteurInnen und Institutionen der zeitgenössischen Kunst haben Heike Munder und Ulf Wuggenig vergleichbare Ansätze zum Kunstfeld formuliert. Vgl.: Munder, Heike / Wuggenig, Ulf (Hg.), *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*, Zürich 2012, S. 30.

³³ Vgl.: Mouffe, Berlin 2014, S. 22.

³⁴ Marchart, Oliver, *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung*, Köln 2008, S. 19 – 24.

prägen, indem sie bestimmte Vorstellungen und Grundüberzeugungen in ihrem Sinn festlegt. Demnach versucht die herrschende Klasse, eine bestimmte Sichtweise der Realität zu konstruieren, die von der Mehrheit der Bevölkerung gebilligt und angenommen wird. Wenn, mit Marchart gesprochen, Hegemonie als Organisation und Definition von Konsens verstanden werden kann, der allgemein akzeptiert und für legitim erachtet wird, stellt sich die Frage, wie diese gewissermaßen freiwillige Zustimmung durchgesetzt werden kann. Gramsci zufolge lässt sich dieses Einverständnis über die »Zivilgesellschaft« erreichen, unter welcher er das Netzwerk von Organisationen subsumiert, die über eine erzieherische Funktion verfügen. Die Zivilgesellschaft umfasst seiner Ansicht nach Schulen und Universitäten, politische Parteien und Gewerkschaften, Vereine, Kirchen, Medien – und wir können nun sagen – auch Museen und Kunsthallen: Denn sie alle leiten an und vermitteln der Bevölkerung die vermeintlich natürliche Ordnung der führenden Klasse, um auf diese Weise die Zustimmung zur herrschenden Hegemonie zu erwirken. Überträgt man diese Ansätze Gramscis auf die eingangs formulierten Überlegungen, lassen sich Kunstinstitutionen als Teil jener Bereiche beschreiben, in denen hegemoniale Kämpfe um Konsens und Zustimmung ausgetragen werden – wie etwa der Kampf um den Kanon der Kunstgeschichtsschreibung, der sich vor diesem Hintergrund als artikulierte Ordnung dessen erweist, was zu einer bestimmten Zeit als legitime Kunst anerkannt und akzeptiert wurde. Demnach wird dieser festgelegte Kanon in kulturellen Einrichtungen meist so lange weitgehend unhinterfragt reproduziert, bis eine »Re-Artikulation« der gegebenen Sichtweise stattfindet.

Ebenso wie zuvor Gramsci, versteht Chantal Mouffe die Gesellschaft als das Ergebnis einer Reihe von Praktiken, mittels derer Ordnung geschaffen und die Bedeutung der gesellschaftlichen Institution festgelegt wird. Diese bezeichnet Mouffe als »hegemoniale Praktiken« und betont, dass sich *jede* Ordnung als Ausdruck einer bestimmten Konstellation von Machtverhältnissen erweist, die auf dem Ausschluss anderer Möglichkeiten basiert. Demnach müssten wir uns von der Idee eines universellen, vernunftbasierten Konsens verabschieden,

und uns mit der hegemonialen Natur sämtlicher gesellschaftlicher Ordnungen abfinden, mittels derer eine spezifische Sichtweise der Welt konstruiert würde. Allerdings sei das, was zu einem bestimmten Zeitpunkt als »natürliche« Ordnung akzeptiert wird, letztlich nichts anderes als das Ergebnis sedimentärer hegemonialer Praktiken. Anders ausgedrückt, habe sich diese Akzeptanz mit Hilfe bestimmter Artikulationsmechanismen historisch herausgebildet, während der politische Ursprung dieser Hegemonie durch einen Prozess der Sedimentation in Vergessenheit geraten sei.³⁵ Daher würden beispielsweise neoliberale Praktiken und Institutionen als das Ergebnis natürlicher Entwicklungen erscheinen, die wir ohne entsprechende Alternativen hinnehmen müssen.³⁶ Diese Überlegungen Mouffes sind für das weitere Vorgehen insofern relevant, als sie die folgende Schlussfolgerung implizieren: Um gegenwärtige Modelle und Sichtweisen zu begreifen, müssen sie historisiert werden, weil sich durch die Konkretisierung tradierter Muster und Ordnungen, das vermeintlich natürliche der aktuellen Bedingungen entlarven lässt. In Anbetracht der eingangs formulierten Kritikpunkte am Open Call stellt sich an dieser Stelle die Frage, wie sich der künstlerische Wettbewerb entwickelt hat. Was waren seine Bedingungen und welche Rolle haben Institutionen dabei gespielt? Zu diesem Zweck werde ich in Kapitel 4 den Versuch wagen, die Genese des institutionalisierten künstlerischen Wettbewerbs nachzuzeichnen und dabei die Suche nach sedimentären hegemonialen Praktiken aufnehmen.

3.2 Gegenhegemoniale Interventionen

Da Mouffe die bestehende Ordnung als das Ergebnis sedimentärer hegemonialer Praktiken begreift, erweist sich jede Ordnung als temporär. Diese ist nur so lange gültig, bis der Glaube an sie hinterfragt wird: »*In der Tat*

³⁵ Vgl.: Mouffe, Berlin 2014, S. 22.

³⁶ Vgl.: Ebd., S. 138.

sind im Sinne unseres Ansatzes andere Welten immer möglich. Wir sollten niemals akzeptieren, dass Bestehendes nicht verändert werden kann. Es gibt immer Alternativen, die von der herrschenden Hegemonie ausgeschlossen wurden.«³⁷ An diesem Punkt verweist Mouffe auf die Bedeutung von *gegenhegemonialen* Praktiken, die darauf abzielen, die gegebene Ordnung herauszufordern, zu zergliedern und eine neue Hegemonie zu errichten. Hier sei noch einmal daran erinnert, dass es für Mouffe und Laclau absolut zentral ist, jede gesellschaftliche Ordnung als hegemoniale Ordnung zu verstehen und die Vorstellung eines »richtigen Bewusstseins« abzulehnen. Dem agonistischen Ansatz folgend – der wie beschrieben die Akzeptanz und Legitimierung von Konflikten zwischen KontrahentInnen anstrebt – muss die Konfrontation zwischen unterschiedlichen hegemonialen Projekten als endloser Prozess betrachtet werden, der im Sinne der Freiheit und Gleichheit an keinem Punkt beendet werden kann und sollte.³⁸

Aus Sicht der Hegemonietheorie wird kulturellen Einrichtungen und künstlerischen Praktiken in diesem Zusammenhang eine Schlüsselrolle eingeräumt, da sie entweder zur Herausbildung, Verbreitung und Aufrechterhaltung einer herrschenden Hegemonie beitragen oder die bestehende Ordnung mit gegenhegemonialen Projekten infrage stellen und auf diese Weise zu deren Destabilisierung beitragen. Wie können diese kritischen Interventionen realisiert werden? Dazu zählt Mouffe vorwiegend jene künstlerischen Praktiken, die es sich zum Ziel setzen, *»sichtbar zu machen, was der vorherrschende Konsens verschleiert und verdeckt, und all jenen eine Stimme zu verleihen, die im Rahmen der bestehenden Hegemonie mundtot gemacht werden.*«³⁹ Während Mouffe in einem nächsten Schritt die Funktion kritischer künstlerischer Praktiken im öffentlichen Raum analysiert, möchte ich einen anderen Weg einschlagen und versuchen, diese Überlegungen auf die vorliegende Untersuchung anzuwenden: Diese setzt sich weniger mit Formen kritischer Kunst auseinander, sondern versucht

³⁷ Ebd., S. 194 – 195.

³⁸ Vgl.: Ebd., S. 195.

³⁹ Ebd., S. 143.

vielmehr am Beispiel des Open Call die Handlungsweisen von Institutionen und somit Prozesse der (De-)Legitimierung innerhalb des Ausstellungsfeldes zu beleuchten in denen durch Selektion und Kanonisierung hegemoniale Kämpfe ausgetragen werden. Der Open Call scheint gerade für diese Vorgänge besonders nützlich zu sein, weil er es ermöglicht, über In- und Exklusion von KunstproduzentInnen zu bestimmen und die Ordnung darüber festzulegen, welche künstlerischen Erzeugnisse als Kunst anerkannt und akzeptiert werden. Dem Mouffe'schen Ansatz folgend, werde ich im weiteren Verlauf der Arbeit diese Ordnung herausfordern und ein Gegenmodell entwickeln: Dieses widmet sich dem Aspekt, wie der Open Call neu gedacht und sein aktivierendes Potenzial der Logik des Nutzens, des kompetitiven Individualismus und der Marktwirtschaft entzogen und stattdessen für die Errichtung von Räumen des Widerstandes fruchtbar gemacht werden kann.⁴⁰

⁴⁰ Vgl. hierzu: Kapitel 5 der vorliegenden Untersuchung, S. 54 – 67.

4. EINE GESCHICHTE VON DISZIPLINIERUNGEN UND DURCHKREUZUNGEN

Bevor ich mich der historischen Entwicklung des künstlerischen Wettbewerbs zuwende, seien hier die Überlegungen für diesen Schritt noch einmal rekapituliert: Der Hegemonietheorie zufolge erweist sich jede Ordnung als das Ergebnis hegemonialer Praktiken, mittels derer eine spezifische Vorstellung der Realität etabliert und reproduziert wird, so dass sie von der Allgemeinheit als »natürlich« gegeben angenommen wird. Gleichzeitig bedeutet dies, dass bestehende Verhältnisse durch die historische Aufarbeitung tradierter Muster und Ordnungen als kontingent und somit veränderbar dargestellt werden können. Auf den Open Call bezogen bedeutet diese Erkenntnis: Wenn wir die Zunahme, allgemeine Akzeptanz und mangelnde Reflektion dieses Formats begreifen wollen, erscheint es sinnvoll, der Genese des künstlerischen Wettbewerbs unter Berücksichtigung hegemonialer Faktoren bis in die Gegenwart nachzugehen.

Dieses Unterfangen erweist sich insofern als schwierig, als die bisherige wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Themas meist unter Berücksichtigung formaler und ästhetischer Kriterien, aber so gut wie nie im Hinblick auf hegemoniale oder ökonomische Faktoren stattgefunden hat, wie das folgende Zitat belegt: Für den Kunsthistoriker Georg Friedrich Koch markiert das Aufkommen des künstlerischen Wettbewerbs »*die Verlagerung des Werturteils über das Kunstwerk von den Fragen nach der materiellen Qualität und handwerklichen Vollkommenheit zu dem im Ästhetischen begründeten Kunsturteil.*«⁴¹ Das Ziel dieser Untersuchung ist es aber nicht, ein Kunsturteil nach formalen oder ästhetischen Kriterien zu hinterfragen und auf diese Weise den Kanon der Kunstgeschichtsschreibung zu wiederholen, der den Fokus

⁴¹ Koch, Georg Friedrich, Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967, S. 91.

hauptsächlich auf die Entwicklung einzelner (vorwiegend) männlicher KünstlerInnen oder künstlerischer Gruppen legt.⁴² Hier geht es vielmehr darum, hegemoniale Strukturen offenzulegen und damit die Vermutung zu stützen, dass ästhetische Faktoren gewissermaßen der Legitimation politischer Motive der Macht und der Kontrolle dienen – da Geschmack und ästhetisches Empfinden häufig mit Moral und Ordnung gleichgesetzt werden, während Autonomie und Selbstbestimmung demgegenüber offenbar unweigerlich zu totalem Chaos und Anarchie zu führen scheinen.⁴³ Weil es nicht möglich ist, dieses komplexe Thema in einer einzelnen Studie ausreichend zu behandeln, werden hier nur Fragmente dargestellt und Leerstellen bewusst zugelassen, in der Hoffnung damit dennoch eine Annäherung an die Strukturen und Logiken des institutionalisierten Wettbewerbs anhand einiger weniger relevanter Beispiele zu erreichen.

4.1 Die Erfindung des künstlerischen Wettbewerbs

Sportliche Wettkämpfe⁴⁴, bei denen Mannschaften oder AthletInnen gegeneinander antreten, um ihre Leistungen zu messen, werden im antiken Griechenland um etwa 2.000 v. Chr. erfunden und nach ihrem Austragungsort »Olympia« im Nordwesten der Halbinsel Peloponnes benannt. Dass dort auch der künstlerische Wettbewerb seinen Ursprung hat, bei dem schöpferische Fähigkeiten und artistisches Können beurteilt werden, mag daher nicht weiter verwundern. Obwohl zahlreiche Belege zu antiken Kunstwettbewerben vorliegen⁴⁵ und das »künstlerische Kräftering« während der italienischen Renaissance im Zuge von öffentlichen Aufträgen,⁴⁶ Atelierausstellungen⁴⁷ und

⁴² Wie beispielsweise John Rewalds Untersuchung mit folgendem pathetischen Titel: Rewald, John, Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst, Köln 1956.

⁴³ Vgl.: Mainardi, Patricia, The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic, Cambridge (u. a.) 1993, S. 20 – 22.

⁴⁴ Der Begriff »Agon« wurde historisch im Zusammenhang mit sportlichen Wettkämpfen verwendet und die Teilnehmenden als »Agonisten« bezeichnet.

⁴⁵ Vgl.: Koch, S. 15, Anm. 19.

⁴⁶ Ebd., S. 91 – 93.

⁴⁷ Ebd., S. 93 – 100.

kirchlichen Schaustellungen⁴⁸ einen neuen Aufschwung erlebt, können diese Schauplätze hier nur als Vorläufer des institutionalisierten künstlerischen Wettbewerbs erwähnt werden, der mit dem *Pariser Salon* seinen Anfang nimmt.

Um dessen Entwicklung in groben Zügen nachzuzeichnen, dient mir in erster Linie die Publikation der Kunsthistorikerin Andrée Sfeir-Semler⁴⁹ als Referenz, da sie vorschlägt, die Geschichte des Pariser Salons aus sozialhistorischer Perspektive neu zu schreiben und hierfür Archive, Kataloge sowie Presseartikel aus dieser Zeit aufarbeitet. Für die vorliegende Untersuchung ist diese Studie insofern relevant, als Sfeir-Semler nicht nur auf die enge Verbindung zwischen Jury und Staat verweist, sondern auch die Situation der KünstlerInnen⁵⁰ untersucht, die ihre Werke im Salon ausstellen. Allerdings zieht sie aus ihren Beobachtungen einige Schlüsse, die mit meinen Ansichten nur bedingt übereinstimmen.⁵¹

4.1.1 Der Pariser Salon

Ein Gesetz zur Gründung einer öffentlichen und regelmäßig stattfindenden Bilderschau im Rahmen der königlichen Akademie,⁵² das in Frankreich im Jahr 1663 erlassen wird, markiert den Beginn einer umfassenden Neuorientierung des französischen Kunstbetriebs, der seit dem Mittelalter von der Malerzunft bestritten wurde. Wenn auch die Ausstellungsaktivitäten zunächst langsam anlaufen und die staatlich verordnete Leistungsschau

⁴⁸ Ebd., S. 112 – 116.

⁴⁹ Sfeir-Semler, Andrée: *Die Maler am Pariser Salon 1791 – 1880*, Frankfurt am Main/New York 1992.

⁵⁰ In diesem Abschnitt gestaltet sich die geschlechtergerechte Sprache mit Binnen-I schwierig und wird nur dann verwendet, wenn beide Geschlechter vertreten sind. Während beispielsweise an der »Académie Royale« (1648 – 1793) keine Frauen zugelassen waren, sind nach der Demokratisierung des Salons ab 1791 dort auch Künstlerinnen vertreten. Vgl.: Sfeir-Semler, *Die Frauen am Salon*, S. 262 – 273.

⁵¹ Vgl. hierzu: S. 30 – 31 der vorliegenden Untersuchung.

⁵² Nach dem Vorbild der Akademien von Florenz (1562) und Rom (1577) wird in Paris am 1. Februar 1648 die »Académie Royale de Peinture et Sculpture« (Königliche Akademie für Malerei und Bildhauerei) gegründet. Diese wird im Zuge der französischen Revolution geschlossen und durch die bis heute existierende Nachfolgeinstitution »Académie des Beaux-Arts« (Akademie der Schönen Künste) ersetzt. Vgl.: Hanak-Lettner, Werner, *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld 2011, S. 37 – 39.

weder bei den Mitgliedern der Akademie noch beim Publikum auf großes Interesse stößt, gewinnt sie am Ende des 17. Jahrhunderts mit der Übersiedlung in den Louvre an Prestige und Popularität. Nach 1737 etabliert sich diese Veranstaltung schließlich als dauerhafte Institution und findet fortan in einem festen Turnus – zunächst jährlich, dann alle zwei Jahre – im Salon Carré des ehemaligen Königspalasts statt. Benannt nach diesem Ort entwickelt sich *der Salon* innerhalb kürzester Zeit als dominierende Kunstausstellung und beliebte Massenattraktion zum Höhepunkt des künstlerischen und gesellschaftlichen Lebens in Paris.⁵³

Allerdings sind zu den Salons lediglich die Mitglieder der »Académie Royale« zugelassen: Damit verfügen nicht mehr als etwa 100 bis 150 Künstler⁵⁴ über das alleinige Recht, ihre Werke einer großen Öffentlichkeit zu präsentieren und einem interessierten Publikum zu verkaufen, während den übrigen Kunstschaffenden⁵⁵ nur einige wenige Ausstellungsmöglichkeiten geboten werden. So findet beispielsweise ab dem frühen 18. Jahrhundert auf der Place Dauphine eine Art Bildermarkt unter freiem Himmel statt, der einmal im Jahr zu Fronleichnam veranstaltet wird und die unterschiedlichsten Werke der Gegenwartskunst zeigt. Auch die von der Malerzunft gegründete »Académie de Saint-Luc« organisiert ab 1751 eine Reihe von Ausstellungen, die sich großer Beliebtheit erfreuen, da sie allen Interessierten gegen die Entrichtung einer Teilnahmegebühr offen stehen. Jedoch werden beide Unternehmungen, die sich als Konkurrenz zum elitären Salon in der Zwischenzeit für Nicht-AkademikerInnen etabliert haben, auf Betreiben der Akademie mit staatlichen Verbots- und Unterdrückungsmaßnahmen konfrontiert: Während die Dauphine-Ausstellungen zwischen 1731 und 1756 eingeschränkt werden, finden die Veranstaltungen der Malerzunft mit der Schließung ihrer Kunstschule im Jahr 1776 ihr vorläufiges Ende. Bemühungen privater Unternehmer diesen freien Ausstellungsbetrieb fortzusetzen, werden ein Jahr

⁵³ Vgl.: Koch, S. 124 – 136.

⁵⁴ Während Koch angibt, dass die Anzahl der Akademie-Mitglieder um 100 schwankt, findet sich bei Sfeir-Semler die Angabe von 150 festen und freien Mitgliedern. Vgl.: Koch, S. 126 und Sfeir-Semler, S. 34.

⁵⁵ Sfeir-Semler erwähnt etwa 800 Maler und Bildhauer, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Paris tätig waren. Vgl.: Ebd., S. 34.

später durch einen entsprechenden Erlass endgültig unterbunden. Daran lässt sich nicht nur die Monopolstellung der königlichen Akademie innerhalb des französischen Kunstbetriebs ablesen, auch scheint sie als einzige Instanz im Staat die allgemein gültige Auffassung vom zeitgenössischen Kunstschaffen zu vertreten. Gleichzeitig werden die Akademie-Ausstellungen von der absolutistischen Regierung als funktionierendes Instrument ihrer Kulturpolitik einverleibt, indem die Salons bereits seit 1699 Teil der offiziellen Hoffeierlichkeiten sind und jede Eröffnung als Staatsakt effektiv inszeniert wird.⁵⁶

Diese Situation beginnt sich erst im Zuge der französischen Revolution zu ändern, als 1791 ein neues Gesetz in Kraft tritt, mit welchem nicht nur das Akademiemonopol aufgehoben, sondern auch eine neue Ära in der Salongeschichte eingeleitet wird: »Der [...] Salon der Académie Royale wurde durch einen öffentlichen Salon ersetzt, zu dem alle Franzosen, Akademisten und Nicht-Akademisten⁵⁷, ja sogar Ausländer freien Zugang haben sollten.«⁵⁸ Mit der Öffnung des Salons für die Allgemeinheit der nationalen sowie der internationalen Kunstschaffenden erfolgt auch gleichzeitig seine Verstaatlichung. Fortan werden die Ausstellungen dem Aufgabenbereich der Kunstverwaltung untergeordnet und in weiterer Folge eine Reihe von Neuerungen im Reglement erlassen, die den Beginn des institutionalisierten Wettbewerbs markieren. In einem ersten Schritt führt die Regierung hierarchisch gestaffelte Medaillen und Auszeichnungen für die besten Werke der Ausstellung ein, deren Funktionen von einem materiellen Wert, über die uneingeschränkte Zulassung zum Salon, bis hin zu staatlichen Ankäufen reichen und damit einen wichtigen Erfolgsfaktor für die künstlerische Karriere darstellen. Die prämierten Arbeiten werden entweder durch eine besondere Kennzeichnung in ihrer Präsentation hervorgehoben oder der Öffentlichkeit im Rahmen einer einwöchigen Elite-Schau vorgeführt. Über die Vergabe der

⁵⁶ Vgl.: Koch, S. 167 – 171 sowie Sfeir-Semler, S. 30 – 34.

⁵⁷ Während Nicht-Akademisten unter dem »Ancien Régime« noch als Schüler und Amateure bezeichnet wurden, machen sie nach 1791 ihren Anspruch als gleichberechtigte KünstlerInnen mit dem Namen »Artistes libres« geltend. Vgl.: Sfeir-Semler, S. 35.

⁵⁸ Sfeir-Semler, S. 34.

diversen Auszeichnungen waltet die »Jury des Récompenses«, bei der es sich um ein von der Kunstverwaltung bestelltes, vierzigköpfiges Gremium⁵⁹ handelt, dessen Aufgabe Sfeir-Semler zufolge lediglich in der Vorauswahl der prämiierungswürdigen Exponate besteht, während die finale Entscheidung darüber stets bei der Kunstverwaltung selbst liegt.⁶⁰ Neben der Nominierung der besten Werke setzt die Regierung aufgrund des offenbar nachlassenden Qualitätsniveaus der Ausstellung ab 1798 zusätzlich eine Aufnahmejury⁶¹ ein, die von nun an über die Zulassung der BewerberInnen zum Salon entscheiden soll. Diese Regelung bringt nicht nur das jähe Ende des freien Salons, zu dem alle interessierten KünstlerInnen seit 1791 uneingeschränkter Zugang hatten. Sie besiegelt auch den kompetitiven Charakter dieser Veranstaltung und führt zu einem bis dahin unbekanntem Konkurrenzverhältnis der KünstlerInnen untereinander, da ab diesem Zeitpunkt eine professionelle Karriere von der Teilnahme am Salon abhängig ist. Darüber hinaus demonstriert die Regierung mit diesem Entschluss ganz klar das Ziel, erneut eine exklusive Ausstellung einrichten zu wollen.⁶²

Bis zum Ende des staatlichen Salons im Jahr 1880 gehören der Wettbewerb im Vorfeld, ebenso wie die Beurteilung der eingereichten Arbeiten durch die Jury, zu den fixen Bestandteilen eines jeden Salonauftritts und gewinnen als Garantie für das künstlerische Niveau auch die Zustimmung des Publikums:

»Eine Ausstellung, die ihre Exponate nicht nach strikten Qualitätskriterien sorgfältig auswählt, tendiert dahin niveaulos und amateurhaft zu werden. Der Salon des 19. Jahrhunderts ist dafür ein

⁵⁹ Obwohl sich die Zusammensetzung der Jury zwischen 1791 und 1880 häufig änderte, übte sie ihre Dienste während des gesamten Zeitraums unter der strikten Kontrolle der Kunstverwaltung aus. Vgl.: Ebd., S. 104 – 109.

⁶⁰ Eine vergleichbare Situation findet sich in Österreich 1973, als erstmals Beiräte bestellt wurden, die bei der Vergabe der staatlichen Fördermittel lediglich eine beratende Funktion innehatten. Vgl. Kapitel 3.2.2, S. 28 der vorliegenden Untersuchung.

⁶¹ Meist werden Spitzenbeamte der staatlichen Kunstverwaltung, renommierte Künstler und Mitglieder der »Académie des Beaux-Arts« – also der Nachfolgeinstitution der königlichen Akademie – als Juroren bestellt. Aber es finden sich auch hier, in Abhängigkeit vom jeweiligen Regime unterschiedliche Zusammensetzungen. Vgl.: Sfeir-Semler, S. 115 – 146.

⁶² An dieser Stelle sei erwähnt, dass der freie Salon nach 1791 insbesondere für renommierte Künstler wenig Anreiz darstellte, da sie ihre Arbeiten nicht neben ihren Schülern oder völlig unbekanntem Malern zeigen wollten. Vgl.: Sfeir-Semler, S. 116.

Beweis. Je höher die Ablehnungsquoten, desto höher das Prestige der Ausstellung in den Augen der Künstler und der Öffentlichkeit.»⁶³

Inwieweit die von Sfeir-Semler attestierte Qualitätssicherung zutrifft, mit der diese Maßnahmen stets argumentiert werden, soll an dieser Stelle kritisch hinterfragt werden: So lässt sich die völlige Abhängigkeit der Jury von den Vorgaben des Staats am Beispiel eines neuen Salonreglements aus dem Jahr 1833 belegen, welches die Vergütung der bisher ehrenamtlich agierenden Juroren festlegt und sie anweist, ihre Werkauswahl der Regierung gegenüber zu begründen, sowie die Wünsche der Kunstverwaltung zu berücksichtigen. Des Weiteren vermag eine kurze Schilderung des Selektionsprozesses das Qualitätsniveau der zum Salon zugelassenen Exponate ins Wanken zu bringen: Die Anzahl der Jurysitzungen wird stets von der Kunstverwaltung vorgegeben und äußerst knapp bemessen, weshalb sich die Juroren statistisch gesehen einem Werk kaum länger als eine Minute widmen können.⁶⁴ Da die eingereichten Arbeiten dem Komitee meist in zufälliger Reihenfolge und nicht nach Bildgattungen geordnet von den Wärtern des Depots vorgeführt werden, darf ein angemessenes Urteil infolge der fehlenden Vergleichsmöglichkeiten sowie des Zeitmangels angezweifelt werden. Selbst wenn sich diese Regelungen mit der Etablierung der »Zweiten Französischen Republik«⁶⁵ wieder ändern, kann das folgende Szenario während des gesamten Verlaufs des staatlichen Salons und unabhängig vom jeweiligen Regime als eine feste Konstante beobachtet werden, die den Schluss eines vorgegebenen Solls der zugelassenen Arbeiten nahelegt: War die Ablehnungsquote in einem Jahr sehr hoch, erteten die Juroren scharfe Kritik von Seiten der KünstlerInnen und Kunstkritiker, während man die mangelnde Qualität des darauffolgenden Salons beklagte, bei dem das Auswahlgremium aufgrund der heftigen Proteste milder entschied.⁶⁶ Aufgrund der dargelegten

⁶³ Ebd., S. 149.

⁶⁴ »1834 waren es 3112 Arbeiten, für die nicht mehr als 2400 Arbeitsminuten zur Verfügung standen. 1847 [...] mussten 3900 Minuten für 4833 Werke reichen.« Ebd., S. 126 – 127.

⁶⁵ Die Zweite Französische Republik beginnt 1848 und endet 1852 mit der Ausrufung des Zweiten Kaiserreichs unter Napoleon III., der bis 1870 regiert. Zum Überblick der politischen Regime Frankreichs von 1789 bis 1870, Vgl.: Mainardi, S 34.

⁶⁶ Sfeir-Semler, S. 123 – 129.

Umstände kann das künstlerische Niveau als ausschlaggebendes Kriterium für die Zulassung zum Salon, mit welchem diese »Diktatur der Qualitätskontrolle« nach wie vor gerechtfertigt wird, zweifellos infrage gestellt werden.⁶⁷ Stattdessen scheint es sich bei der Jury, die sich häufig aus renommierten Künstlern und Spitzenbeamten der Kunstverwaltung zusammensetzt, um ein weisungsgebundenes Instrument der staatlichen Politik zu handeln – ein Fakt, der aufgrund ihrer offiziellen Funktion der Beurteilung und Selektion gerne übersehen wird. Zieht man jedoch die Etablierung des Salons als kulturelles Aushängeschild Frankreichs sowie seine Entwicklung zum beliebten Treffpunkt der unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten in Betracht, darf vielmehr angenommen werden, dass es sich bei diesen staatlichen Ausstellungen um ein massenwirksames Propagandainstrument handelt, das die jeweilige Ordnung mittels Kunst tradiert: Jene Werke, welche die Funktion der Bildung und Erziehung des Volkes am meisten unterstützen, werden zum Salon zugelassen und bei der Platzierung besonders bevorzugt,⁶⁸ während umgekehrt jene, welche den Wünschen und Anforderungen der Regierung nicht entsprechen, in den meisten Fällen abgelehnt werden. Damit erweist sich der Salon letzten Endes als ein in sich geschlossenes System, das zwar vorgibt, Werke der Gegenwartskunst auf höchstem Niveau zu präsentieren, diese tatsächlich aber für politische Zwecke instrumentalisiert. Und so lässt sich die eingangs geäußerte Vermutung stützen, dass die restriktive Salonpolitik der regierenden Fraktion vielmehr dazu dient, ihre Ordnung mittels Kunst durchzusetzen und zu verbreiten.⁶⁹

⁶⁷ Im Unterschied zu meiner Schlussfolgerung betont Sfeir-Semler – trotz ihrer Beobachtungen – die Notwendigkeit der Kontrolle der eingereichten künstlerischen Arbeiten uFakten Fakten betont für SIm Unterschied zu meiner Schlussfolgerung besteht für Sfeir-Semler – trotz der

⁶⁸ »Zwischen 1800 und 1812 beherrschten die Bilder Napoléons den Salon Carré. 80 Riesengemälde präsentierten den General in diesem Zeitraum als Konsul bzw. als Kaiser. Allein im Salon von 1808 blickten die Besucher 27 Mal auf die Portraits dieses Helden Frankreichs.« Ebd., S. 86.

⁶⁹ Erstaunlicherweise stimmt Sfeir-Semler mit meiner Sichtweise nicht überein: Entgegen all dieser von ihr dargelegten Fakten vertritt sie in ihrem Resümee die Ansicht, dass eine Qualitätskontrolle der zum Salon eingereichten Arbeiten das künstlerische Niveau sicherstellt und daher unverzichtbar sei. Vgl.: Ebd., S. 149.

4.1.2 Zu Ehren des Louvre

»Meist hat das was zurückgelassen wird, keine Stimme. Und so wurde es ab dem 19. Jahrhundert eine selbstgestellte Aufgabe von KünstlerInnen, sich über das Zurückgelassen-Werden Gehör zu verschaffen.«⁷⁰

Da die Teilnahme am Salon das wesentliche Kriterium für eine professionelle Karriere darstellte und in der öffentlichen Meinung die künstlerische Qualität der Werke garantierte, mag es nicht weiter verwunden, dass die abgelehnten SalonbewerberInnen im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wieder ihre Stimmen erhoben und die herrschende Hegemonie mit unterschiedlichen Maßnahmen herausforderten. Welche Gegenstrategien die betroffenen KünstlerInnen dabei verfolgt haben und inwieweit sie damit Erfolge verbuchen konnten, sind die zentralen Themen dieses Abschnitts.

Bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts herrscht unter den Kunstschaffenden weitgehend Einigkeit ⁷¹ darüber, das Konzept der Zulassungsjury abzulehnen, weil es *»gegen das Verfassungsgebot der Chancengleichheit und aller demokratischer Prinzipien [verstößt]«*. Umso mehr setzen sie sich für die Wiederherstellung des freien Salons ein, *»wo einzig das Publikum über Erfolg und Qualität der Werke entscheiden sollte.«⁷²* Da die Kunstverwaltung diese Forderungen ignoriert und stattdessen die Berufung eines Auswahlgremiums befürwortet, wird sie nach dem regelmäßigen Ansteigen der Ablehnungsquote von den durchgefallenen BewerberInnen mit schriftlichen Beschwerden überhäuft, die jedoch meist zu den Akten gelegt werden. Ebenso bewirken die wiederkehrenden Demonstrationen und Protestaufrufe der KünstlerInnen gegen die autoritäre Salonpolitik nicht mehr als eine *»mildere Auslese«* im darauf folgenden Salon. Da viele der bisherigen Maßnahmen gescheitert sind, ziehen einige der

⁷⁰ Griesser-Stermscheg, Martina, Das Museumsdepot in Theorie und Praxis, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013, S. 89.

⁷¹ Sfeir-Semler verweist zwar auf eine Künstlergruppe, die im Jahr 1800 in schriftlicher Form die Einsetzung einer Jury fordert, kann aber weder Namen noch die Größe der Gruppe belegen. Vgl.: Ebd., S. 118.

⁷² Sfeir-Semler, S. 117.

zurückgewiesenen KandidatInnen andere Möglichkeiten in Betracht und beginnen auf eigene Initiative sogenannte Gegenausstellungen zu organisieren: Die erste dieser Art veranstaltet der renommierte Maler Horace Vernet bereits 1822 in seinem Atelier, weil zwei seiner eingereichten Werke von den Juroren aus politischen Gründen⁷³ nicht akzeptiert wurden. Dieser privaten Schau folgen gegen Ende der 1820er-Jahre eine Reihe von Gruppenpräsentationen zu »Ehren des Louvre« in diversen Galerien, die den abgelehnten KünstlerInnen zwar zugutekommen, aber letztlich keine angemessene Alternative zum offiziellen Salon darstellen, weil sich das allgemeine Interesse daran rasch legt. Aus diesem Grund werden der Kunstverwaltung im Laufe des 19. Jahrhunderts von unterschiedlichen Seiten immer wieder Reformvorschläge unterbreitet – wie jener Antrag von 1840, mit dem einige Hundert KünstlerInnen eine neue Zusammensetzung des Auswahlgremiums sowie das Mitbestimmungsrecht bei der Wahl der Juroren einfordern. Während die Kunstverwaltung diese Kritik zunächst zurückweist, wird diesem Ansuchen acht Jahre später mit einem neuen Reglement entsprochen, das die Nominierung der Jury durch die Gesamtheit der SalonbewerberInnen festlegt. Allerdings wird dieses liberale Gesetz 1852 schon wieder abgeändert und die traditionelle Prestigefunktion des Salons erneuert:⁷⁴ Zukünftig soll lediglich die Hälfte der Juroren von den KünstlerInnen gewählt werden und wird auf all jene beschränkt, die zuvor mindestens einmal am Salon teilgenommen hatten. Dem allgemeinen Unmut, den diese Regelung bei den Kunstschaffenden auslöst, schließt sich auch der Schriftsteller und Kunstkritiker Emile Zola an:

»Die Jury wird nicht in allgemeiner Wahl gewählt, sondern in eingeschränkter Abstimmung, an der nur die Künstler teilnehmen dürfen, die aufgrund bestimmter Auszeichnungen von jeder Beurteilung befreit sind. [...] Wie erklärt sich das: Man schafft eine Jury mit der Aufgabe, die Werke der jungen Künstler zu begutachten und

⁷³ »Da auf den Gemälden die Trikolore sowie andere Hinweise auf Ex-Kaiser Napoléon I. abgebildet waren, wurde Vernet von der Kunstverwaltung aufgefordert, diese Details zu übermalen, was er jedoch strikt ablehnte.« Sfeir-Semler, S. 150.

⁷⁴ Diese unterschiedlichen Reglements sind von der jeweiligen Regierung abhängig, die entweder einen liberalen oder autoritären Stil verfolgen. Vgl. hierzu: Mainardi, S. 9

anzunehmen, und man lässt diese Jury von denen ernennen, die sie nicht mehr brauchen!»⁷⁵

Die größte Aufmerksamkeit erreichen die seit Jahrzehnten anhaltenden Proteste der zurückgewiesenen BewerberInnen gegen die autoritäre Zulassungspolitik des Salons 1863, als sich Kaiser Napoléon III. diesem Problem annimmt und die von der Jury verschmähten Werke persönlich begutachtet. Wenig später erfolgt der kaiserliche Beschluss, in diesem Jahr eine fakultative Ausstellung für die abgelehnten Gemälde in einem separaten Teil des Salons einzurichten, um auch diesen Arbeiten eine allgemeine Sichtbarkeit zu ermöglichen. Während die Realisierung eines »Salon des Refusés« in Künstlerkreisen zunächst begrüßt wird, breiten sich bald darauf Zweifel aus, ob diese Ausstellung ihrer Karriere mehr Schaden als Nutzen zufügen und sie für alle Zeiten mit dem Stigma »der Abgelehnten« kennzeichnen würde. In diesem Konflikt entscheidet sich schließlich nur rund ein Drittel der betroffenen KünstlerInnen für die Teilnahme an dieser Veranstaltung, die in der wissenschaftlichen Forschung sehr unterschiedlich dargestellt wird: Da dort auch Arbeiten von Pionieren der Avantgarde wie Edouard Manet, James McNeill Whistler, Camille Pissaro, Johan Barthold Jongkind oder Paul Cézanne zu sehen sind, wird der Salon des Refusés in der traditionellen Kunstgeschichte gerne als Wegbereiter der Moderne bezeichnet und die konservative Einstellung der Jury kritisiert. Ob die Sichtweise »Tradition gegen Moderne«, die in Verbindung mit dem Salon des Refusés häufig diskutiert wird, zutrifft, ist für diese Studie weit weniger relevant, als das von Sfeir-Semler dargelegte politische Kalkül hinter diesem Vorhaben. Für sie steht die Einrichtung einer Ausstellung für abgelehnte KandidatInnen in engem Zusammenhang mit dem allgemeinen Liberalisierungstrend der kaiserlichen Innenpolitik und sei als Versuch zu werten, die protestierenden MalerInnen angesichts der wachsenden politischen Unruhen zufrieden zu stellen.⁷⁶ Diese Beobachtung scheint sich insofern zu bestätigen, als eine zweite, staatlich organisierte Veranstaltung

⁷⁵ Zola, Emile, Die Salons von 1866 – 1896. Schriften zur Kunst, 2. Auflage, Weinheim 1994, S. 5.

⁷⁶ Sfeir-Semler, S. 136 – 142.

dieser Art nur noch im darauf folgenden Jahr stattfindet, während alle weiteren Bemühungen von Seiten der Kunstschaffenden den Salon des Refusés dauerhaft als fakultative Ausstellungsmöglichkeit zu installieren, scheitern.⁷⁷ Infolgedessen werden, neben der Etablierung einer Reihe von unabhängigen Gruppenausstellungen wie jene der Impressionisten im Jahr 1874,⁷⁸ immer häufiger Stimmen laut, die den Rückzug des Staates aus dem Salon fordern und für dessen Selbstverwaltung durch die KünstlerInnen eintreten. Diesen entschlossenen und beständigen Bemühungen wird schließlich im Jahr 1880 mit der Entstaatlichung des Salons und seiner Übernahme durch die »Société des Artistes Français«⁷⁹ Folge geleistet.

Der endgültige Zusammenbruch des offiziellen Salon-Systems markiert das Ende eines jahrhundertelangen Kampfes um die Definition und Steuerung des französischen Kunstbetriebs, der zwischen dem Staat, der Akademie und den unabhängigen KünstlerInnen ausgetragen wurde. Wenn auch viele Maßnahmen der Kunstschaffenden gescheitert sind und während des gesamten Verlaufs des staatlichen Salons weder eine dauerhafte noch eine zufriedenstellende Lösung für alle Beteiligten gefunden werden konnte, müssen diese Initiativen als Versuche gewertet werden, sich Gehör zu verschaffen und die bestehende Hegemonie herauszufordern.

⁷⁷ In den Jahren 1867 und 1872 werden von den Kunstschaffenden zwei Petitionen vorgelegt, in denen sie die dauerhafte Installierung eines Salon des Refusés fordern. Beide Ansuchen werden von der Kunstverwaltung abgelehnt – letzteres mit folgender Begründung: »Dieser [Salon des Refusés] würde nicht nur gegen den *Esprit des Salons* verstoßen, [...] er bedeutete darüber hinaus auch einen Verstoß gegen das *Reglement der Ausstellungen*, in dem die Entscheidungsfreiheit der Juroren gesichert wurde.« Sfeir-Semler, S.164. Anmerkung: Wie groß diese Entscheidungsfreiheit der Juroren tatsächlich war, wurde bereits dargelegt.

⁷⁸ Vgl.: Mainardi, S. 10

⁷⁹ Die »Société des artistes français« ist der Berufsverband bildender KünstlerInnen Frankreichs, der bis heute die Werke seiner Mitglieder in einem jährlichen stattfindenden Salon präsentiert. Vgl. hierzu: Sfeir-Semler, S. 181 – 184.

4.2 Der Staat und die Freiheit der Kunst

»Über den Salon des 18. Jahrhunderts hat sich das Museum als Ort der Kunst etabliert«,⁸⁰ schreibt der Kunsthistoriker Volker Plagemann – und dort hat der institutionalisierte künstlerische Wettbewerb seinen Anfang genommen, können wir nun ergänzen. Im Pariser Salon wurden Kämpfe um kulturelle Hegemonie ausgetragen und strukturelle Bedingungen eingeführt, mittels derer die Regierung bestimmte Themen und Vorlieben in der Kunst festgelegt und diese verstärkt gefördert hat, während jene, welche diesen Ansprüchen nicht genügt haben, ausgeschlossen wurden.

Ebenso blickt man in Österreich auf eine lange Tradition im Bereich der Förderung künstlerischer Erzeugnisse zurück, die sich parallel zu jener des kaiserlichen Hofes ab Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt hat. Durch Kunstankäufe, die Vergabe von Preisen und Stipendien sowie die Lehrplangestaltung und Personalpolitik an den Kunstakademien übte der Staat zunehmend eine aktive Funktion in der Pflege und Finanzierung von Kunst und Kultur aus, die allerdings nach wie vor unter dem Einfluss und dem Repräsentationsbedürfnis der Habsburger als Herrscher stand.⁸¹ Der Zerfall der österreichischen Monarchie durch den Ersten Weltkrieg und der damit einhergehende Verlust des Adels als Mäzen, erforderte ein entsprechendes Engagement der neu entstandenen Regierungsform: Nach 1918 wird die Förderung kultureller Aktivitäten gleichermaßen wie die Absicherung der Existenzgrundlage von KünstlerInnen in Österreich zum integralen Bestandteil der Staatsaufgaben, die sich in Abhängigkeit vom jeweiligen Regime laufend verändert haben.⁸² Dabei wurde wiederholt die Rolle staatlicher Institutionen bezüglich der Subventionierung von Kunst zur Diskussion gestellt – eine

⁸⁰ Plagemann, Volker, Kunst außerhalb der Museen, in: Ders. (Hg.), Kunst im Öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989, S. 10.

⁸¹ Vgl. hierzu: Hanisch, Ernst, Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert, Wien 1994, S. 183 – 256.

⁸² In diesem Zusammenhang entwickelte sich in den 1920er-Jahren erstmals das Programm »Kunst am Bau«, das ebenso wie die neuen Bauprojekte von der öffentlichen Hand als »künstlerische Wettbewerbe« ausgeschrieben wurden. Hier lässt sich das Format der Ausschreibung im Bereich der bildenden Kunst (erstmalig) lokalisieren. Dieses beginnt sich vor allem in den 1970er-Jahren im Zuge der Demokratisierung von Kunst (»Kunst im öffentlichen Raum«) zu etablieren. Vgl. hierzu: Tabor, Jan / Bogner, Peter, Kunst am Bau. Die 90er. Das Ende der Trennung, Wien 1998 sowie Plagemann, Köln 1989.

Frage, die eine sehr komplexe Thematik berührt und uns zum Inhalt dieses Kapitels führt, das sich mit folgenden Überlegungen beschäftigt: Wie notwendig ist die Förderung durch den Staat im Hinblick auf die Freiheit der Kunst?⁸³ Inwiefern ist eine politische Vereinnahmung der Kunst gegeben und welche Ansprüche verbindet die Regierung mit ihrer Fördertätigkeit? Auf welcher Grundlage werden diese Beschlüsse getroffen und inwieweit ist die Politik in diese Entscheidungsfindungen eingebunden?

Ausgehend von der skizzierten Fragestellung werde ich im Folgenden versuchen, die österreichische Kulturpolitik in einer Art und Weise nachzuzeichnen, die es erlaubt, den Paradigmenwechsel vom Wohlfahrtsstaat hin zum Neoliberalismus begreiflich zu machen, dessen Konzept spätestens mit dem Regierungswechsel im Jahr 2000 sowie dem Beitritt Österreichs in die Europäische Union voll zum Tragen kam. Der präsentierte Querschnitt durch die seit den 1970er-Jahren stetig zunehmenden Disziplinierungsmaßnahmen im Bereich der Kunstförderung wird regelmäßig von beispielhaften (politischen) Bemühungen ergänzt, die darauf abzielten, die herrschende Hegemonie zu durchkreuzen. In der Darstellung der österreichischen Kulturpolitik werde ich mich vor allem zu Beginn stark an der Publikation von Marion Knapp orientieren,⁸⁴ die einen guten Überblick zu den wesentlichen kulturpolitischen Entwicklungslinien in Österreich bietet, und erst in der Behandlung der Zeit von 1990 bis in die Gegenwart auf weitere, relevante Quellen zurückgreifen.

⁸³ Die Vorstellungen über Autonomie und Freiheit der Kunst haben ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert und sind bis heute Gegenstand zahlreicher Kontroversen im Bereich der Kunsttheorie und der Philosophie. Vgl. hierzu: Mielsch, Beate, Die historischen Hintergründe der Kunst-am-Bau-Regelung, in: Plagemann, Köln 1989, S. 21 – 34.

⁸⁴ Knapp, Marion, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945, Frankfurt am Main, 2005.

4.2.1 Kunst für alle!

Die SPÖ, die unter Bundeskanzler Bruno Kreisky zwischen 1971 und 1983 eine Alleinregierung bildete, versuchte dem bisherigen konservativen Kulturklima Österreichs einen erweiterten Kulturbegriff entgegenzusetzen und diesen in Anlehnung an die Theorien des Soziologen Herbert Marcuse als Gesellschaftspolitik zu definieren. Aus dem Anspruch heraus, die Gesellschaft durch Kultur zu demokratisieren, betrachtete der amtierende Kunst- und Unterrichtsminister Fred Sinowatz Kulturpolitik als Fortsetzung der Sozialpolitik. In diesem Zusammenhang wurde die Devise »Kultur für alle« geprägt, die als Chancengleichheit aller Mitglieder der Gesellschaft, Ausweitung der Teilhabe auf alle Bevölkerungsschichten und Öffnung kultureller Einrichtungen interpretiert wurde. Diese Forderungen fanden als zentrales Element des sozialdemokratischen Kulturverständnisses Eingang in den »Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog«, den die SPÖ 1975 präsentierte. Darin wurden konkrete Ziele und Schritte zur »Verbesserung des Kulturverhaltens der Bevölkerung« angekündigt, die zunächst eine deutliche Erhöhung der finanziellen Mittel erforderte. Darüber hinaus wurden eine Reihe von Bildungsmaßnahmen angedacht, die zu einer aktiven Partizipation der Bevölkerung beitragen sollten – oder anders ausgedrückt, die ihr einen intensiven Kulturkonsum verordneten.⁸⁵ Mit der politischen Strategie der Modernisierung, Aufklärung und Aufgeschlossenheit ging auch eine neue Positionierung zum zeitgenössischen Kunstschaffen einher, dem ein deutlich höherer Stellenwert und die Notwendigkeit einer verstärkten Subventionierung eingeräumt wurde.

Jedoch wurde die Mehrheit dieser kulturpolitischen Maßnahmen nicht konsequent genug in die Praxis umgesetzt: Die Devise »Kultur für alle« verwandelte sich letztlich in »Kunst für alle« und beschränkte sich hauptsächlich auf den Zugang zu Einrichtungen der Hochkultur. Ungeachtet der Bekenntnisse zur zeitgenössischen Kunst und Kultur sowie zahlreicher

⁸⁵ Vgl. hierzu: Marchart, Wien 1999, S. 9.

Versuche eine Annäherung in die Wege zu leiten, blieb die Konzentration der finanziellen Mittel auf die traditionellen kulturellen Einrichtungen auch in dieser Phase bestehen, da die festgelegten Schwerpunktsetzungen in der Verteilung der Fördermittel nicht verändert wurden, sondern einfach mehr als bisher subventioniert wurde, ohne dabei die Repräsentationskultur zu beschneiden. Trotz dieser starken Dominanz der Hochkultur und den Bestrebungen, Österreich auch weiterhin als Kulturnation zu präsentieren ist es in der Ära Kreisky zu einer gesteigerten Akzeptanz gesellschaftskritischer Gegenwartskunst und der Anerkennung ihrer positiven Funktion für eine demokratische Gesellschaft gekommen. Diese neue Geisteshaltung führte unter anderem zur Verankerung der Freiheit der Kunst in der Bundesverfassung.⁸⁶

4.2.2 Die Demokratisierung von Förderentscheidungen

Weitere wichtige Innovationen betrafen die Transparenz der Mittelvergabe durch jährliche Kunstberichte, in denen die Förderausgaben des Bundes aufgelistet wurden sowie die Demokratisierung der Entscheidungsfindung durch die Einführung von Beiräten und Jurys. Zuvor war das Verfahren der Fördervergabe so geregelt, dass der/die jeweils zuständige BeamteIn ein Urteil über die künstlerische Qualität der eingereichten Projekte fällen musste. Diese auf Einzelpersonen zentrierte Entscheidungsfindung barg jedoch die Gefahr, dass die Bewertung der Ansuchen von persönlichen Vorlieben bzw. der vorherrschenden Kunst- und Kulturauffassungen beeinflusst wurde und renommierten KünstlerInnen der Vorzug gegenüber avantgardistischen Positionen gegeben wurde.⁸⁷ Ein Umstand auf den auch im Kunstbericht von 1970 hingewiesen wurde: »Die bestehenden Mängel im Förderwesen sind

⁸⁶ Vgl.: Knapp, S. 121 – 152.

⁸⁷ Wimmer verweist in diesem Zusammenhang auf VertreterInnen aus dem Umfeld des Wiener Aktionismus, die seit Jahren um staatliche Unterstützung kämpften. Vgl.: Wimmer, Michael, Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970 –1990, Innsbruck/Wien 1995, S. 172.

*offensichtlich schuld am Vorhandensein großer Gruppen unterprivilegierter Kulturschaffender in unserem Land.*⁸⁸

Um eine Verbesserung dieser Situation in die Wege zu leiten, beschloss die Regierung die Entscheidung über die Vergabe von Förderungen zu demokratisieren: Dieser Anspruch äußerte sich sowohl in einer möglichst breiten Verteilung öffentlicher Subventionen nach dem sogenannten »Gießkannenprinzip«⁸⁹ als auch in der Beteiligung von Sachverständigen an den Entscheidungsvorbereitungen, wohingegen Forderungen von Seiten der Kunstschaffenden nach mehr Selbstbestimmung und -verwaltung der Fördermittel abgelehnt wurden. Ein Blick auf die entwickelten Verfahrensstrukturen hin zu einer demokratischeren Mittelvergabe zeigt allerdings nach wie vor ein hohes Maß an Monokratie, da die erstmals 1973 bestellten Beiräte – ähnlich wie hundert Jahre zuvor beim Pariser Salon – lediglich eine beratende Funktion innehatten, während die Entscheidung über die geförderten Projekte stets bei den zuständigen BeamtInnen lag. Weil es sich bei dieser Regelung zudem um eine sogenannte »Kann-Bestimmung« handelte, bestand keine Verpflichtung eine Jury zu konsultieren. Obwohl die Etablierung der Beiräte, wie der Politologe Michael Wimmer in seiner Studie resümiert, eine Reihe von Verbesserungen in der Vergabepaxis sowie die Einführung neuer Förderungen bewirkten,⁹⁰ konnte der zugrundeliegende Anspruch einer demokratisch-mehrheitlich gefällten Auswahl damit nur begrenzt erfüllt werden. Darüber hinaus erzeugte der nicht-öffentliche Charakter dieser Beratungen ebenso wie die allein im Verantwortungsbereich der Verwaltung liegende Entscheidungskompetenz eine erhebliche Intransparenz, insbesondere weil die Ergebnisse in der Regel weder offen gelegt noch die Entscheidungen gegenüber den BewerberInnen begründet wurden. Eine inhaltliche Erklärung gerade im Fall einer Ablehnung würde, so Wimmer, seit Jahren von einzelnen Interessensgemeinschaften gefordert, aber stets mit dem Argument der öffentlichen Abwertung des/der

⁸⁸ Kunstbericht 1970, zitiert nach: Wimmer, Innsbruck/Wien1995, S. 173.

⁸⁹ Vgl. hierzu: Marchart, Wien 1999, S. 44.

⁹⁰ Vgl.: Wimmer, Innsbruck/Wien1995, S. 181.

FörderwerberIn und dem erheblichen Mehraufwand zurückgewiesen.⁹¹ Eine vergleichbare Situation konnte eingangs beim Verfahren des Open Call festgestellt werden, was den Schluss nahelegt, dass sich diese strukturellen Bedingungen im Laufe der Zeit verfestigt haben und heute mehrheitlich als »natürlich« gelten, ja sogar für notwendig befunden und von den Verantwortlichen somit auch nicht infrage gestellt werden.

4.3 Vom Wohlfahrtsstaat zum Neoliberalismus

Ein grundlegender Wandel des aus der Ära Kreisky stammenden Prinzips von Kulturpolitik als Sozialpolitik hin zu einem neoliberalen Paradigmenwechsel zeichnete sich im politischen System Österreichs schon lange vor der schwarz-blauen Machtübernahme im Jahr 2000 ab, die rückblickend oft als die große Wende in der österreichischen Kulturpolitik wahrgenommen wird. Lokalisieren lässt sich der Beginn dieser Veränderungen bereits Ende 1986, als die beiden aus den Nationalratswahlen hervorgegangenen stimmenstärksten Parteien SPÖ und ÖVP die neue Regierung bildeten und fortan die kulturpolitischen Kompetenzen unter sich aufteilten – wobei die Kunsttagenden stets in den Aufgabenbereich der SPÖ fielen und zunächst dem Verantwortungsbereich des Unterrichtsministerium, dann dem Wissenschaftsministerium und schließlich einem Staatssekretariat im Bundeskanzleramt⁹² unterstellt waren. Das politische Programm der »Großen Koalition«, die bis 1999 andauern sollte, stand ganz im Zeichen der Modernisierung, was auf wirtschaftlicher Ebene eine zunehmende Entstaatlichung zugunsten einer verstärkten Privatisierung mit mehr Wettbewerb sowie die Annäherung Österreichs an die EU bedeutete. Auch in

⁹¹ Vgl.: Wimmer, Michael, Kultur und Demokratie. Eine systematische Darstellung von Kulturpolitik in Österreich, Innsbruck 2011, S. 287.

⁹² In der von Viktor Klima als Bundeskanzler gebildeten letzten Koalitionsregierung zwischen SPÖ und ÖVP (1997 – 1999) wurden die Kunsttagenden, trotz vehementer Proteste der Kulturschaffenden, dem Wissenschaftsministerium ausgliedert und mit dem Argument »Kunst sei Chefsache« dem Staatssekretariat unter der Leitung von Peter Wittmann zugeordnet, das auch für EU-Angelegenheiten und Sport zuständig war. Vgl.: Knapp, S. 155.

der Kulturpolitik kam es im Zuge dieser Reformen zu neuen Schwerpunktsetzungen mit dem Ziel, Kunst und Kultur vermehrt in den Dienst der Wirtschaft zu stellen und dabei ökonomische Aspekte anstelle gesellschaftlicher Utopien in den Fokus zu rücken.⁹³ Welche Maßnahmen und strukturellen Bedingungen vor diesem Hintergrund eingeführt wurden und was diese Regelungen letztlich für den Bereich der Kunstförderung bedeutet haben, soll hier nun geprüft werden.

4.3.1 Die Kulturpolitik der Großen Koalition (1987 bis 1999)

Im Hinblick auf das Kulturverständnis und die Förderschwerpunkte, gab es zwischen den beiden Koalitionspartnern erhebliche Unterschiede, die schließlich in einer intensiven Debatte über die Rolle des Staates in der Kulturpolitik mündeten. Während die SPÖ in ihren Agenden auch weiterhin den Willen zur Förderung zeitgenössischer gesellschaftskritischer Kunst betonte, zielte die ÖVP vor allem darauf ab, Österreich als »Kulturgroßmacht« zu erhalten und seine Bedeutung als Kunst- und Musikland zu stärken. Im Unterschied zu den Bestrebungen der SPÖ, den internationalen Austausch von Kunst und Kultur zu forcieren, stellte der Koalitionspartner die Begriffe »Tradition«, »Heimat« und »österreichische Identität« in den Vordergrund, die angesichts der fortschreitenden Globalisierung bewahrt werden müssten. Allerdings bekannte sich die ÖVP in ihrem Programm auch dazu, den kulturellen Pluralismus zu fördern. Weitgehend Einigkeit zwischen beiden Regierungsparteien herrschte indes über die – meist unreflektierte – Pflege des kulturellen Erbes und die dominante Stellung der Hochkultur, der auch weiterhin der Großteil des Kulturbudgets zukam. Ein Umstand, der auch in der Periode der Großen Koalition nicht infrage gestellt wurde.⁹⁴ Hinsichtlich der

⁹³ Vgl.: Ebd., S. 153 – 155.

⁹⁴ Im Zuge einer Studie zur österreichischen Kulturpolitik, die der Europarat Anfang der 1990er Jahre veranlasste, konnte das überproportionale Gewicht von Einrichtungen der Hochkultur in Österreich nachgewiesen werden. Dabei wurde außerdem kritisiert, dass der Großteil der Kulturförderung des Bundes institutionell gebunden sei. Vgl.: Ebd., S. 177.

Aufgabe wer oder was im Rahmen der Kunstpolitik gefördert werden sollte, unterstrich die SPÖ die Verpflichtung des Staates alle Kunstsparten zu unterstützen, insbesondere aber neue und innovative Projekte, da diese zunächst nur von einer kleinen Schicht rezipiert würden. Das Fehlen des Marktes sollte im Zuge einer offensiven Förderpolitik ausgeglichen und damit die Existenzgrundlage der KünstlerInnen gesichert werden. Gleichzeitig dachte die Partei auch über private Finanzierung in jenen Bereichen nach, welche sich aufgrund ihrer kommerziellen Orientierung selbst tragen könnten. Auch dieser Ansatz widersprach den Vorstellungen des Koalitionspartners, der die Ansicht vertrat, dass sich die Kunst künftig stärker am Markt orientieren sollte, um eben nicht von staatlichen Subventionen abhängig zu sein. Er favorisierte stattdessen ein System des Kleinmäzenatentums, das primär die Arbeit von kulturellen Basisgruppen und Initiativen sowie freien Kunstschaaffenden unterstützen sollte. Diese neoliberalen und konservativen Forderungen der ÖVP wurden als Versuche gewertet, nur mehr das zu fördern, was (finanziellen) Erfolg versprach und damit weniger lukrative Kunstpraxen zu destabilisieren. Demgegenüber sah sich die SPÖ mit dem Vorwurf konfrontiert, Kunstschaaffende mit ihrer aus der Ära Kreisky stammenden Förderpolitik in ein Abhängigkeitsverhältnis zu drängen, da Entscheidungen – wenn auch auf Basis der Empfehlungen von Beiräten und Jürs – direkt vom Ministerium getroffen wurden und der Vergabemodus weitgehend unklar blieb. Aufgrund der Intensität mit der diese Diskussionen zuweilen geführt wurden, entsteht der Eindruck, dass es sich dabei um enorme Fördersummen handelte. Tatsächlich aber wurde nur ein kleiner Teil des Kunstbudgets, das sich weitgehend in einer Größenordnung von 10 bis 14 Prozent des Kulturbudgets bewegte, direkt über den Beamtenapparat vergeben.⁹⁵

Als erste gesetzliche Maßnahme aus dieser Debatte ging das Kunstförderungsgesetz hervor, das bereits 1988 verabschiedet wurde und

⁹⁵ Im Jahr 1993 betrug das Kunstbudget 1 Milliarde Schilling, wovon ein beträchtlicher Teil an etablierte Institutionen und Kulturveranstaltungen ging. Damit verblieb eine Summe von in etwa 540 Millionen Schilling für direkte Kunstförderung und das Bundeskuratorenmodell, das im Folgenden noch näher ausgeführt wird. Vgl.: Ebd., S. 226.

erstmalig gesetzliche Richtlinien sowie inhaltliche Vorgaben für die Tätigkeit des Staates im Bereich der Kunstförderung festlegte und den Bund zur Förderung des künstlerischen Schaffens mit Schwerpunkt auf zeitgenössischer Kunst verpflichtete. Allerdings wird diese Auflage insofern relativiert, als dies »nach Maßgabe der für diesen Zweck im Rahmen des jeweiligen Bundesfinanzgesetz verfügbaren Mittel geschehen soll.«⁹⁶ Da weder die Kriterien für die Fördertätigkeit präzise formuliert, noch der Begriff »zeitgenössische Kunst« klar definiert wurde, erlaubte dieses Gesetz – das zwar die Möglichkeit einer klaren Verpflichtung des Staates eröffnete – erneut einen relativ breiten Interpretationsspielraum der ausführenden BeamtInnen zur Schwerpunktsetzung. Ungeachtet der heftigen Kontroversen über die Vergabe von Förderungen blieben die Strukturen der Kulturverwaltung nahezu unverändert. Erst gegen Ende der 1990er-Jahre wurden grundlegende Reformen in Erwägung gezogen und versucht, zahlreiche ExpertInnen aus dem kulturellen Feld in diesen Prozess einzubinden. Das im Mai 1999 präsentierte »Weißbuch zur Reform der Kulturpolitik in Österreich«⁹⁷ stellt das Ergebnis dieser Bemühungen dar und sollte als Handlungsanleitung für künftige Reformen dienen, zu deren Umsetzung es durch das Ende der Großen Koalition mit den Nationalratswahlen von 1999 nicht mehr kommen sollte. Im Gegenteil entsteht vor dem Hintergrund der tatsächlich von der schwarz-blauen Regierung realisierten Maßnahmen vielmehr der Eindruck, dass die Vorschläge mehrheitlich ignoriert wurden und dieses Dokument damit einen weiteren vergeblichen Beitrag zu einer Reform der Kulturpolitik darstellt.

Die einzigen Versuche von Seiten der SPÖ, ihre positive Einstellung zum innovativen, experimentellen und kritischen Kunstschaffen auf realpolitischer Ebene einzulösen und zeitgenössischer Kunst und Kultur einen höheren Stellenwert zu verleihen, stellen einige Initiativen zu Beginn der 1990er Jahre dar, zu denen beispielsweise die Erhöhung des Kunstbudgets oder die

⁹⁶ Bundesgesetz über die Förderung der Kunst aus Bundesmitteln, BGBl. 146/1988, zitiert nach: Ebd., S. 167.

⁹⁷ Bogner, Dieter (Hg.), Weißbuch zur Reform der Kulturpolitik in Österreich, Wien 1999.

Subventionierung von Kulturinitiativen zählen.⁹⁸ Als deutliches Indiz hinsichtlich einer veränderten Förderpraxis kann das im Folgenden beschriebene »Bundeskuratorenmodell« gewertet werden, das für den Bereich der bildenden Kunst ab 1991 mit dem Ziel in Kraft trat, innovative Wege der Kunstförderung zu beschreiten. Dabei wurde versucht, transdisziplinäre Fördermöglichkeiten zu entwickeln und speziell jene Projekte zu unterstützen, welche sich nicht in die traditionellen Förderstrukturen integrieren ließen oder bislang vernachlässigt wurden.⁹⁹

4.3.2 Das Bundeskuratorenmodell

»Und wenn Sie mit den 15 Millionen nur ein Fest machen und das nützt der österreichischen Kunst, dann haben Sie unseren Auftrag erfüllt.«¹⁰⁰

Diese häufige zitierte Aussage von Dr. Rudolf Scholten, der von 1990 bis 1994 das Amt des Bundesministers für Unterricht und Kunst ausübte und in dieser Funktion »das Bundeskuratorenmodell« initiierte, mit dem in Österreich ein international einzigartiger Versuch einer neuen Fördervergabe unternommen wurde, ist von keinem/keiner der sechs KuratorInnen, wahr gemacht worden. Vielmehr konnten die direkt vom Minister bestellten Personen, die zwischen 1991 und 1999 für jeweils zwei Jahre im Amt waren, wichtige Impulse für das gegenwärtige Kunstschaffen setzen und Defizite in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst beheben.

Auf die ersten KuratorInnen Cathrin Pichler und Robert Fleck folgten Stella Rollig und Markus Brüderlin, zuletzt übten Lioba Reddeker und Wolfgang Zingg diese Funktion von 1996 bis 1999 aus. Ihr Auftrag bestand zunächst in

⁹⁸ Zur Förderung der Kulturinitiativen wurde 1992 ein eigene Abteilung in der Kunstsektion eingerichtet, die über ein Budget von 41, 7 Millionen Schilling verfügte und im darauffolgenden Jahr 147 Kulturinitiativen quer durch Österreich subventionierte. Vgl.: Knapp, S. 175.

⁹⁹ Vgl.: Ebd., S. 153 – 226.

¹⁰⁰ Scholten, Rudolf, zitiert nach: Habitzel, Susanne, Das Bundeskuratorenmodell und die staatliche Kulturpolitik Österreichs in den 90er Jahren, Diplomarbeit, Wien 2000, S. 25.

der Öffnung und internationalen Vernetzung des österreichischen Kulturbetriebs sowie der Förderung transdisziplinärer Projekte. Im Gegensatz zur ersten Generation, die noch daran gebunden war, keine Institutionen ins Leben zu rufen, verknüpften alle weiteren KuratorInnen ihre Tätigkeit mit der Schaffung von nachhaltigen Strukturen, die zum Teil bis heute bestehen. Für diese Aufgaben wurde jedem/jeder KuratorIn ein Budget von 15 Millionen Schilling zur Verfügung gestellt, das sie eigenständig und unabhängig voneinander verwalten konnten. Anders ausgedrückt, waren sie in ihrer Entscheidung autonom und hatten dadurch die Möglichkeit direkt, ohne bürokratische Hürden auf aktuelle Strömungen zu reagieren oder Projekte zu initiieren und durchzuführen. Damit wurde ihnen ein großer Einfluss und Handlungsspielraum eingeräumt, der mit einer enormen Machtposition verbunden war und deshalb einige Skepsis unter den Kunstschaaffenden hervorrief, die in diesem Modell vielmehr den Versuch sahen, »die letzten Freiräume selbstorganisierter Kultur unter Staatskontrolle zu bringen.«¹⁰¹ Genaugenommen konnte sich der Staat damit aber aus seiner Verantwortung als unmittelbarer Entscheidungsträger lösen und eine dringend notwendige Reform der Kulturverwaltung umgehen.

Zu den von den KuratorInnen initiierten und subventionierten Projekten zählten u.a. der »Kunstraum«, ein flexibel konzipierter Raum mit Bürostruktur, der sowohl für diverse Ausstellungen als auch für die Vermittlung von Gegenwartskunst im Rahmen der »Montagsvorlesungen« genutzt wurde. Ebenso konnten publizistische Projekte wie das Kunstmagazin »springer« (heute »springerin«) realisiert werden, das international ausgerichtet war und sich der Kunst über benachbarte Bereiche wie Kultur- und Medientheorie oder Aktivismus und Politik annäherte. Mit dem »Depot«, das sich als Vermittler sogenannter Off-Szenen verstand, wurde ein Forum für theoretische Reflexion, Präsentation und Dokumentation von Gegenwartskunst geschaffen. Das Angebot reichte von regelmäßigen Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen, über eine Handbibliothek mit Katalogen,

¹⁰¹ Knapp, S. 171.

KünstlerInnendokumentationen und internationalen Kunstzeitschriften, bis hin zu einem öffentlichen Netzwerkanschluss.¹⁰² Dieser öffentliche Zugang zum Internet führte 1994 – zu einer Zeit als kaum ein Haushalt in Österreich vernetzt war – zur Gründung der »Public Netbase«, die zunächst eine Öffnung des Internets für alle Interessierten, insbesondere aber für die KünstlerInnenschaft ansteuerte, wie das Team um Konrad Becker bekannt gab:

»We wanted to give web access to a large audience, in particular artists and younger people, and the public in general. We would educate anyone interested in the web, from organizing workshops for hands-on instruction to hosting week-long festivals sporting international multimedia artists, theorists and pioneers.«¹⁰³

Bis zu ihrem finanziell bedingten Ende im Jahr 2006 hat diese Plattform wesentlich zur Entwicklung und Etablierung der Wiener Medienkunstszene beigetragen und immer wieder mit nichtkommerziellen, gesellschaftskritischen oder politischen Interventionen den Status quo infrage gestellt.¹⁰⁴

Während das Bundeskuratorenmodell, aufgrund der Unabhängigkeit der Verantwortlichen sowie der zur Verfügung gestellten finanziellen Mittel, die Möglichkeit eröffnete, wichtige Akzente für die zeitgenössischen Kunst zu setzen und einen Diskurs darüber in Gang zu bringen, wurde es im Rahmen dieses Formats versäumt, die Übernahme und finanzielle Unterstützung der ins Leben gerufenen Institutionen zu klären, weswegen die BetreiberInnen in weiterer Folge mit prekären Situationen konfrontiert waren.¹⁰⁵ Anlass für eine Reform im Bereich der Kunstförderung wurde das Kuratorenmodell nicht. Stattdessen präsentierte das Bundeskanzleramt das bereits erwähnte Thesenpapier zur Zukunft der österreichischen Kulturpolitik im Mai 1999 und wenige Monate später verzichtete der zuständige Staatssekretär Peter

¹⁰² Vgl. hierzu: Habitzel, S. 68 – 77.

¹⁰³ de Sousa Webber, Francisco, zitiert nach: Essig, Barbara, Eine neue Logik des Regierens? Kulturpolitik zwischen emanzipativer Selbstbestimmung und neoliberalen Regierungstechniken am Beispiel Netzwerk, Diplomarbeit, Wien 2009, S. 27 – 32.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu: Essig, S. 27 – 32 sowie Mouffe, Berlin 2014, S. 149.

¹⁰⁵ Vgl. hierzu: Essig, S. 30 sowie Knapp, S. 174.

Wittmann auf die Weiterführung des Kuratorenmodells im Bereich der bildenden Kunst.

4.4 »Die Wende ist geglückt«¹⁰⁶

Das Dominantwerden neoliberaler Wirtschafts- und Gesellschaftsvorstellungen in den 1990er-Jahren erfasste auch zunehmend den Bereich der Kulturpolitik – eine Entwicklung, die sich vor allem in der letzten Phase der Großen Koalition unter Bundeskanzler Viktor Klima weiter zuspitzte. In der Zeit zwischen 1997 und 1999 erfolgten wesentliche kulturpolitische Weichenstellungen in Richtung Kommerzialisierung von Kunst und Kultur, die den wachsenden Einfluss ökonomischer Parameter offensichtlich werden ließen. Das betraf sowohl den Verzicht auf ein eigenes Kulturministerium¹⁰⁷ als auch die Ausgliederung der Bundestheater und Bundesmuseen.¹⁰⁸ Obwohl der Staat diesen Einrichtungen eine jährliche Basisfinanzierung zusicherte und damit einmal mehr auf die Bedeutung der Hochkultur in Österreich verwies, machten sich die Folgen der umfassenden Reorganisation der Museen in einer massiven Erhöhung der Eintrittspreise und in der Organisation von publikumswirksamen »Blockbuster-Ausstellungen« bemerkbar.¹⁰⁹ Damit zeichnete sich ein seit Jahren anhaltender Trend der politischen Neubewertung des Erfolgs von Kunstinstitutionen ab, der sich offenbar vielmehr an der Erfüllung betriebswirtschaftlicher Ziele zu messen scheint, als sich auf das kritische, partizipatorische und politische Potenzial kultureller Inhalte zu konzentrieren. Für Michael Wimmer stellen diese kulturpolitischen Maßnahmen bereits einen deutlichen Paradigmenwechsel hin zur Neoliberalisierung des Kunst- und

¹⁰⁶ Khol, Andreas. Die Wende ist geglückt. Der schwarz-blaue Marsch durch die Wüste Gobi, Wien 2001.

¹⁰⁷ Wie bereits beschrieben wurden die Kulturagenden auf vier Ressorts aufgeteilt. Die Zuständigkeit für den Kunstbereich wurde Staatssekretär Peter Wittmann übertragen. Vgl.: Knapp, S. 155.

¹⁰⁸ Mit der Umwandlung der Bundesmuseen in »wissenschaftliche Anstalten öffentlichen Rechts«, die im Bundesmuseen-Gesetz von 1998 verankert war, erhielten diese Einrichtungen die Vollrechtsfähigkeit. Vgl.: Knapp, S. 231.

¹⁰⁹ Dieser Wettbewerb um BesucherInnen-Zahlen intensivierte sich mit der Eröffnung des Wiener Museumsquartiers im Jahr 2001. Vgl.: Wimmer, Innsbruck 2011, S. 343

Kulturbetriebs dar, »wonach von einer »Wende«, jedenfalls im Bereich der Kulturpolitik, ab 2000 nicht gesprochen werden kann, sehr wohl aber von einer Radikalisierung eines bereits voll in Gang gesetzten Prozesses.«¹¹⁰

4.4.1 Kulturpolitik in Schwarz-Blau

So lässt sich aus dem bisher Gesagten schließen, dass der neoliberale Kurswechsel, der in der Periode der Großen Koalition seit langem vorbereitet und von einigen Reformen gegen Ende der 1990er-Jahre maßgeblich in die Wege geleitet wurde, mit dem Regierungswechsel im Jahr 2000 schließlich vollends zum Tragen kam. Der Eintritt der rechtspopulistischen FPÖ unter Jörg Haider in ein Regierungsbündnis mit der konservativen ÖVP, die mit Wolfgang Schüssel den Bundeskanzler stellte, hatte nicht nur einen grundlegenden Wandel des kulturpolitischen Klimas zur Folge, der sich unter anderem in einer politischen Repression gegenüber gesellschaftskritischen Kräften im Kunstfeld niederschlug. Es fand auch eine Neubewertung von Kunst und Kultur als »Wirtschaftsfaktor ersten Ranges« statt,¹¹¹ gepaart mit der Forderung, einen Aufholprozess im Bereich der Kreativwirtschaft (Creative Industries) zu starten und diese verstärkt zu fördern.¹¹² Mit dem Anspruch der Regierung, Kunst- und Kulturproduktion künftig vermehrt in den Dienst der Wirtschaft stellen zu wollen, wurde künstlerische Arbeit als Teil des Marktes neu verortet. Daraus lässt sich eine deutliche Änderung hinsichtlich des bisherigen Verständnisses von Kunst und Kultur als gesellschaftlicher Verantwortung und somit auch als kulturpolitischer Verpflichtung ableiten. Es erweckt vielmehr den Eindruck, als hätte die schwarz-blaue Regierung die staatliche Subventionierung von Kunst und Kultur nicht wie bislang als Kernaufgabe der Politik betrachtet, sondern »als mehr oder weniger freiwillige

¹¹⁰ Wimmer, Michael, Staatliche Kulturpolitik in Österreich seit 2000. Zur Radikalisierung eines politischen Konzepts, in: Tälös, Emmerich (Hg.), Schwarz – Blau. Eine Bilanz des Neu-Regierens, Wien 2006, S. 250.

¹¹¹ Morak, Franz, zitiert nach: Wimmer, Innsbruck 2011, S. 320.

¹¹² Vgl. hierzu: Mokre, Monika, Gouvernemeckrativität, oder: Die Creative Industries in Österreich, in: Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hg.), Wien 2007, S. 92 – 102.

Gabe, die nach Gutdünken und Wohlverhalten vergeben wurde.«¹¹³ Diese Einschätzung des Kurators und Kulturjournalisten Thomas Mießgang scheint sich insofern zu bestätigen, als sich zunehmend der Trend entwickelte, Förderentscheidungen ohne Beiratsempfehlungen zu treffen sowie die direkte KünstlerInnenförderung in Form von Preisen und Stipendien zu bevorzugen. Dadurch wurde nicht nur die – zumindest in Ansätzen angestrebte – Demokratisierung von Förderentscheidungen weitgehend abgeschafft, sondern auch die Politisierung von Kunst und Kultur verschärft. Gerade die FPÖ hatte erkannt, dass der Kampf um eine politische Vormachtstellung eng mit einer kulturellen Auseinandersetzung verknüpft ist und versuchte daher seit Jahren, mit dem Schüren von Ressentiments aller Art, der, aus ihrer Sicht herrschenden kulturellen Hegemonie der Linken, ein Ende zu setzen.¹¹⁴ Vor diesem Hintergrund scheint es plausibel, dass im Regierungsübereinkommen der beiden Koalitionspartner der Begriff »zeitgenössische Kunst« keine Erwähnung fand, wohingegen die Bedeutung und die Absicherung des kulturellen Erbes deutlich hervorgehoben wurden. Diese Haltung spiegelte sich auch im Bereich der kulturellen Förderung und deren Schwerpunktsetzungen wider, da der Großteil der Subventionen der Hochkultur zukam, während der ohnehin schon unterdotierte Sektor der produzierenden und zeitgenössischen Kunst einen sukzessiven Entzug der Basisfinanzierung verzeichnen musste.¹¹⁵

4.4.2 Den Kurs halten

Als die SPÖ unter Alfred Gusenbauer aus den Nationalratswahlen Ende 2006 wieder als stimmenstärkste Partei hervorging, versprach man sich einen

¹¹³ Mießgang, Thomas, *Kultur? Zurück in die Zukunft*, in: Becker, Konrad / Wassermair, Martin (Hg.), *Kampfbzonen in Kunst und Medien. Texte zur Zukunft der Kulturpolitik*, Wien 2008, S. 117.

¹¹⁴ Vgl. hierzu: Knapp, S. 278.

¹¹⁵ In diesem Zusammenhang muss die Streichung der Bundessubvention an die »Wiener Festwochen« in der Höhe von 385.000 Euro im Jahr 2003 erwähnt werden, die Staatssekretär Franz Morak jedoch nicht daran hinderte, die Förderungen anderer österreichischer Festivals aufrecht zu erhalten bzw. im Fall der »Salzburger und Bregenzer Festspiele« auf dem Weg der Sonderfinanzierungen sogar wesentlich zu erhöhen. Vgl.: Wimmer, in: Tälös, Emmerich (Hg.), S. 255.

nachhaltigen Kurswechsel – vor allem im Bereich der Kulturpolitik. Diese Hoffnung schien sich mit der Wiederauflage der SPÖ-ÖVP-Koalition zunächst auch zu erfüllen, als die neue Regierung in einem ersten Schritt das seit 1997 andauernde »Experiment des Kunstkanzlers« beendete und die Verwaltung der Bereiche Kunst, Kultur und Bildung wieder in einem Ministerium zusammenführte. Dessen Leitung wurde Claudia Schmied überantwortet, die in ihrem Programm kulturelle Bildung und Kulturvermittlung zu den zentralen Themen machte und sich gleichzeitig zu einem »*offenen Dialog mit Kunst- und Kulturschaffenden sowie zu einem offenen kulturellen Klima*« bekannte.¹¹⁶ Ebenso räumte die amtierende Unterrichtsministerin einer ausreichend dotierten, öffentlichen Kulturfinanzierung einen wichtigen Stellenwert ein, die insbesondere der Förderung junger, zeitgenössischer Kunst zugute kommen sollte. Allerdings konnten diese Maßnahmen, die größtenteils einschränkende Zusätze enthielten, wonach die dafür erforderlichen Mittel Gegenstand weiterer Budgetverhandlungen wären, angesichts des geplanten Sparpakets kaum umgesetzt werden. Das Ausbleiben der angekündigten staatlichen Subventionen, vor allem im Bereich der zeitgenössischen Kunst, wie auch das Nichteinhalten der proklamierten neuen Dialogbereitschaft, erzeugte eine beträchtliche Frustration, insbesondere unter den freischaffenden KünstlerInnen, die zudem die erneute Konzentrierung der finanziellen Mittel im Bereich der bereits etablierten Hochkultur bemängelten.¹¹⁷

Die vorgezogenen Neuwahlen im Jahr 2008, die aus den innerparteilichen Konflikten im Lager der SPÖ resultierten, brachten mehr vom Selben in einer neuen Besetzung: Unter Bundeskanzler Werner Faymann und Josef Pröll, der die Parteiführung der ÖVP übernahm, wurde ein neues Regierungsprogramm entwickelt, das sich in weiten Teilen wie eine Fortsetzung des Bestehenden las und bis auf angestrebte Maßnahmen, kein konkret ausformuliertes kulturpolitisches Konzept enthielt. Zwar wurde erneut versucht, gesellschaftsliberale und demokratische Ansprüche wie »Partizipation«,

¹¹⁶ Österreichische Bundesregierung, zitiert nach: Wimmer, Innsbruck 2011, S. 347.

¹¹⁷ Vgl.: Wimmer, Innsbruck 2011, S. 347 – 349.

»kulturelle Bildung« oder aber die »Objektivierung kulturpolitischer Entscheidungsfindungen« aufzugreifen und wieder verstärkt in den Vordergrund zu rücken. Doch auch die Narrative über die »Creative Industries« und die damit verbundene Mär von der Erfolgsgeschichte – die Staatssekretär Franz Morak im Jahr 2000 in Österreich einführte und welche seither das kulturpolitische Programm prägte – wurden von der SPÖ-ÖVP-Koalition weiter fortgeführt, wie die folgenden Passagen im Regierungsübereinkommen verdeutlichen: *»Der Bereich der Kreativwirtschaft an der Schnittstelle von Wirtschaft und Kultur ist für die kulturelle Produktion in Österreich von besonderer Bedeutung. In kultureller und ökonomischer Hinsicht kommt den österreichischen Kreativleistungen ein wichtiger Stellenwert zu. Zur Stärkung des Kreativstandorts Österreichs und zur Förderung österreichischer Kreativleistungen sind in den verschiedenen Bereichen Initiativen und Förderprogramme auszubauen.«*¹¹⁸ Um diese kulturpolitische Programmatik entsprechend grundieren und argumentieren zu können, werden in Österreich seit 2003 in regelmäßigen Abständen Kreativwirtschaftsberichte veröffentlicht,¹¹⁹ die vorwiegend darauf abzielen, dieses Marktsegment zu charakterisieren und mit nachvollziehbaren Daten zu belegen, erklärt Michael Wimmer.¹²⁰ Gleichzeitig würde in diesen Untersuchungen auch auf die Fragilität des Sektors, insbesondere auf die prekären Verhältnisse kleiner Betriebe hingewiesen, die im Unterschied zu etablierten Firmen von öffentlichen Förderungen abhängig seien. Allerdings zeigt die Politologin Monika Mokre in ihrem Artikel über die Creative Industries auch hier ein großes Ungleichgewicht in der Vergabep Praxis auf, da Finanzierungsanträge mehrheitlich so aufwendig konzipiert seien, dass Kleinstunternehmen diese kaum bewältigen können. Dahinter vermutet sie die Absicht, größere und bereits erfolgreiche Firmen zu bevorzugen und mit dem Ausscheiden der kleinen und nicht etablierten Betriebe eine Marktberreinigung herbeizuführen.¹²¹

¹¹⁸ Österreichische Bundesregierung, zitiert nach: Wimmer, Innsbruck 2011, S. 266.

¹¹⁹ Zuletzt wurde 2013 der fünfte Kreativwirtschaftsbericht herausgegeben, <http://www.creativwirtschaft.at/aktuelles/57003>, (16.01.2015).

¹²⁰ Vgl. hierzu: Wimmer, Innsbruck 2011, S. 267.

¹²¹ Vgl. Mokre, in: Raunig / Wuggenig (Hg.), Wien 2007, S. 98.

4.4.3 Kreatives Europa

Der politische Kurs Österreichs auf das Konzept der Creative Industries, der um die Jahrtausendwende eingeschlagen wurde und offenbar auch nach der neuerlichen Regierungsbeteiligung der SPÖ im Jahr 2007 weiter angesteuert wird, sei Monika Mokre zufolge, jedoch im Kontext der internationalen Hegemonie des Neoliberalismus zu beurteilen.¹²² Insofern scheint ein abschließender Blick auf die Bedeutung des Kulturbegriffs innerhalb der Europäischen Union (EU) erforderlich, da dieses Bündnis seit dem Beitritt Österreichs im Jahr 1995 einen relevanten Faktor im Bereich der Kulturförderung darstellt.

Der Entschluss, kulturelle Projekte auch auf europäischer Ebene zu fördern, ist relativ neu und basiert im Wesentlichen auf dem Kulturartikel von 1993, in dem die kulturelle Zusammenarbeit zwischen den Mitgliedsstaaten als grundlegendes Ziel der Gemeinschaftspolitik verankert ist. Den Beginn erster kultureller Aktivitäten seitens der EU markieren drei Programme, mit denen zwischen 1996 und 2000 einzelne Sparten noch getrennt subventioniert wurden.¹²³ In dem anschließenden Förderprojekt »Kultur 2000«¹²⁴ wurden diese Ansätze aufgegriffen und insofern weiterentwickelt, als darin neben der kulturellen Dimension auch der Wirtschaftsfaktor von Kunst und Kultur betont wird. Demgegenüber hebt das Folgeprogramm »Kultur«¹²⁵, das ab 2007 für weitere sechs Jahre in Kraft trat, die klare Verbindung zwischen dem Kultursektor und seiner wirtschaftlichen Entwicklung als wesentlichen Förderschwerpunkt hervor, während der Begriff »Kunst« keine Erwähnung mehr findet. Noch deutlicher lässt sich die zunehmende ökonomische

¹²² Vgl.: Ebd., S. 92

¹²³ Zwischen 1996 und 2000 förderten drei getrennte Programme mit unterschiedlichen Laufzeiten die folgenden Bereiche: Buch, Lesen und Übersetzen (Programm »Ariane«); Kulturerbe (Programm »Raphael«); darstellende, bildende und angewandte Kunst (Programm »Kaleidoskop«). Vgl.: Sievers, Norbert / Wingert, Christine, Von der Kulturverträglichkeit zur Wirtschaftsverträglichkeit. Wohin geht die EU-Kulturpolitik?, in: Wolfram, Gernot (Hg.), Kulturmanagement und Europäische Kulturarbeit. Tendenzen – Förderungen – Innovationen. Leitfaden für ein neues Praxisfeld, Bielefeld 2012, S. 93.

¹²⁴ Vgl.: »Kultur 2000«, (2), <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32000D0508&from=DE>, (15.01.2015)

¹²⁵ Vgl.: »Kultur 2007«, (4), <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32006D1855&from=DE>, (15.01.2015)

Ausrichtung der europäischen Kulturpolitik in dem aktuellen Papier ablesen, das die Kommission 2013 unter dem Titel »Kreatives Europa«¹²⁶ verabschiedet hat. Im Unterschied zu den Vorläuferprojekten wird darin nur noch von einem Kultur- und Kreativsektor gesprochen, dessen Wettbewerbsfähigkeit gestärkt werden sollte, um sein »*Potenzial für Wirtschaftswachstum, die Schaffung von Arbeitsplätzen und soziale Inklusion zu optimieren.*«¹²⁷ Aufgrund der fast ausschließlichen Konzentration des aktuellen Förderprogramms auf die Kreativwirtschaft, wird auch seitens der Europäischen Union die Tendenz verstärkt, jegliche kulturelle Aktivität in einen ökonomischen Zusammenhang zu stellen, während der nicht-kommerzielle Eigenwert von Kunst und Kultur weitgehend an Bedeutung verliert. Bedenklich ist zudem, dass die Kommission mit diesem Programm die Strategie für eine politische Zusammenarbeit im Kulturbereich auf europäischer Ebene festlegt und damit ein fragwürdiges Zeichen setzt, das der Instrumentalisierung von Kunst und Kultur für wirtschaftliche sowie die Wettbewerbsfähigkeit Europas fördernde Zwecke Vorschub leistet. Wie bereits beschrieben, scheint sich diese neoliberale Logik parallel dazu auch auf die nationale Kulturpolitik zu übertragen.

4.4.3 Der Kampf um kulturelle Hegemonie

Soweit die Genese des künstlerischen Wettbewerbs, dessen historische Entwicklung vom Pariser Salon bis in die Gegenwart beispielhaft skizziert wurde. Dabei konnte nicht nur auf die enge Beziehung von Kunst, Kultur und Politik verwiesen, sondern auch dargelegt werden, dass diese stets ambivalent ist und sich letztlich auf dem Boden eines gesellschaftspolitischen Wettstreits um kulturelle Hegemonie formt. Während im 19. Jahrhundert zumeist noch Repräsentationsbedürfnisse als Bewertungskriterien für

¹²⁶ Vgl.: Kreatives Europa, http://www.eu-foerderungen.at/downloads/file/VO_Creative_Europe.pdf, (15.01.2015)

¹²⁷ Vgl.: Ebd., (7).

förderungswürdige Kunst im Vordergrund standen, wurden diese in den 1970er-Jahren von gesellschaftskritischen Ansprüchen abgelöst, welche wiederum im Zuge der fortschreitenden Neoliberalisierung von ökonomischen Zielsetzungen verdrängt wurden. Zur Durchführung dieser staatlichen Subventionsverfahren wurden strukturelle Bedingungen geschaffen, die sich im Laufe der Zeit kaum verändert haben – stattdessen konnte lediglich eine Verschiebung in der Argumentation festgestellt werden: Die Bewertung der Kunstwerke im Pariser Salon durch eine Jury galt, ungeachtet ihrer staatlichen Weisungsgebundenheit, als Garantie für das künstlerische Niveau. Demgegenüber wurde dieses Modell von der SPÖ im Jahr 1973 nahezu unverändert übernommen, um damit staatliche Förderentscheidungen zu demokratisieren, wobei auch hier die vom Ministerium bestellten Beiräte nur Empfehlungen aussprachen, während die Entscheidung über die Vergabe der Subventionen stets den zuständigen BeamtInnen oblag. Die Tatsache, dass diese Handhabung bis heute Gültigkeit besitzt, legt den Schluss nahe, dass sich diese hegemonialen Praktiken kontinuierlich verfestigt haben und als legitim erachtet werden. Zudem scheinen diese Beharrungstendenzen auch auf mangelnde Ideen und Entwicklungsperspektiven hinzuweisen. Da, wie der historische Abriss gezeigt hat, die staatliche Subventionierung von Kunst mehrheitlich reaktiv – also von den FördergeberInnen ausgehend – erfolgt, wird damit automatisch eine direkte Wettbewerbssituation unter den KünstlerInnen kreiert, die tendenziell von dieser finanziellen Unterstützung abhängig sind. Hierin zeigt sich eine eindeutige Machtasymmetrie zwischen dem Staat und den BewerberInnen, die auch gleichzeitig eine subtile Form der Machtausübung ermöglicht, da öffentliche Förderungen das Verhalten von KulturproduzentInnen beeinflussen können, zumal die Kriterien selbst, sowie die damit verbundenen Präferenzen und impliziten Werte, ausschließlich in der Hand der kulturpolitischen EntscheidungsträgerInnen liegen.

Was lässt sich aus diesem Befund in Bezug auf die Kritik des Open Call ableiten? Zweifellos basiert auch dieses Format auf denselben strukturellen Bedingungen wie die kulturpolitische Förderpraxis und agiert nach ähnlichen

Logiken – mit dem einen Unterschied: Hier agieren kulturelle Einrichtungen als monokratische Entscheidungsinstanzen und führen mit dem Format des Open Call den gesellschaftspolitischen Wettstreit um kulturelle Hegemonie im Ausstellungsfeld fort. Dabei fungieren sie nicht nur als Hüter eines bestimmten Kanons, sondern ringen auch um institutionelle und/oder personelle Anerkennung. Das Paradigma des Neoliberalismus und seine Wettbewerbslogik scheinen ein günstiges Klima für die zunehmende Etablierung dieses Formats geschaffen zu haben, das sich vorwiegend am kommerziellen Erfolg (von KulturproduzentInnen) orientiert. Indem sich die ausschreibenden Institutionen mit den Zahlen der TeilnehmerInnen am Open Call rühmen und untereinander messen, werden sie selbst Teil dieser Ökonomie und legitimieren damit zudem Missverhältnis zwischen Angebot und Nachfrage – was für öffentliche Institutionen ja nicht unbedingt notwendig wäre. Die Tatsache, dass die Lebens- und Arbeitsbedingungen vieler KünstlerInnen aufgrund dieses Systems zu einem hohen Grad prekariert sind, scheint weder die Politik noch die kulturellen Einrichtungen zu stören. Denn auch das ist Teil des neoliberalen Konzepts, das auf Eigenverantwortung, Risikobewusstsein und Flexibilität beruht.

Im Zuge der historischen Aufarbeitung konnte allerdings auch gezeigt werden, dass Entwicklungen selten nahtlos und eindeutig ineinander übergehen, sondern sich bei näherem Hinsehen stets Brüche und widerständige Ansätze erkennen lassen, die darauf abzielen, die herrschende Ordnung infrage zu stellen. Diese Bemühungen und Impulse zum Anlass nehmend, soll nun überlegt werden, welche konkreten Strategien dem Format des Open Call gegenübergestellt werden können?

5. WIE KÖNNTE DER OPEN CALL NEU GEDACHT WERDEN?

Die Überlegung, wie das Format des Open Call neu gedacht werden kann, ist die zentrale Fragestellung der vorliegenden Studie und soll an dieser Stelle vor dem Hintergrund einer zunehmend transdisziplinären und diskursiven kuratorischen Praxis beleuchtet werden, die sich ausgehend vom sogenannten »reflexive turn« Mitte der 1990er-Jahre entwickelt hat, als die Form und Funktion des repräsentativen Ausstellens von der »Neuen Museologie« sowie der »Institutionskritik« infrage gestellt wurde.¹²⁸ Indem KuratorInnen das eigene Tun daraufhin kritisch reflektiert und neu gedacht haben, konnten sich unterschiedliche kuratorische Ansätze herausbilden, die sich von der Logik des Zeigens und Belehrens weitgehend verabschieden und stattdessen Gegenerzählungen zum gängigen Kanon produzieren oder die das Ziel verfolgen, Handlungs- und Erfahrungsräume zu schaffen, in denen ungewöhnliche, außeralltägliche Begegnungen möglich sind und die transformative Prozesse in die Wege leiten.¹²⁹ Diese Neuorientierung und vermehrte Fokussierung auf das Prozessuale hat Beatrice von Bismarck dazu geführt, im Rahmen einer zu diesem Thema veranstalteten Tagung in Leipzig 2010, den Begriff des *Kuratierens* zu erweitern und von einer Praxis des *Kuratorischen* zu sprechen. Im Unterschied zum Kuratieren als einem Set von professionellen Tätigkeiten des Ausstellungsmachens, beschreibt sie das Kuratorische als dynamisches Feld, das sich gleichermaßen aus den Fertigkeiten des Kuratierens wie den in die Ereignisse einer Ausstellung involvierten Menschen, Dingen, Räumen und Diskursen konstituiert:

¹²⁸ Vgl. hierzu: Bennett, Tony, *The Exhibitionary Complex*, in: Greenberg, Reesa u.a. (Hg.), *Thinking about Exhibitions*, London/New York 1996, S. 81 – 112; Clifford, James, *Museums as Contact Zones*, in: Ders., *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge 1997, S. 188 – 219; Richter, Dorothee / Drabble, Barnaby (Hg.), *Curating Critique*, Frankfurt am Main 2007; Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge/London 1998; Vergo, Peter, *The New Museology*, London 1989.

¹²⁹ Vgl.: Sternfeld, Nora, *Kuratorische Ansätze*, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien 2013, S. 73 – 78.

»For me curating encompasses all the activities taking place in order to allow an exhibition to come into the world. [...] By combining things that haven't been connected before – artworks, artifacts, information, people, sites, contexts, resources, etc. – it is not only aesthetically, but also socially, economically, institutionally, an discursively defined. [...] By comparison, the curatorial is the dynamic field [...] that is constituted by the curating techniques that come together as well as by the participants – the actual people involved who potentially come from different backgrounds, have different agendas and draw on different experiences, knowledges, disciplines – and finally by the material and discursive framings, be they institutional, disciplinary, regional, racial, or gender specific.«¹³⁰

Ebenso wie Bismarck widmet sich Irit Rogoff seit einigen Jahren vermehrt der Bestimmung des Kuratorischen und der Entwicklung entsprechender Konzepte. So hat sie gemeinsam mit Jean-Paul Martinon im Jahr 2006 das transdisziplinäre PhD-Programm »Curatorial / Knowledge« am Goldsmiths College in London ins Leben gerufen, das sich als Plattform für einen gegenseitigen Austausch von KünstlerInnen, KuratorInnen und ExpertInnen aus unterschiedlichen Disziplinen versteht. Einige dieser Ansätze und Überlegungen, die seither im Rahmen von Seminaren, Diskussionen und Veranstaltungen entwickelt wurden, sind in dem 2013 erschienenen Sammelband »The Curatorial – A Philosophy of Curating«¹³¹ vereint, um auf diese Weise ein möglichst breites Spektrum an experimentellen Formaten und Modellen einer kuratorischen Praxis zu vermitteln, die sich weniger den präsentierten Objekten annimmt, als vielmehr versucht, diese Mechanismen zu durchkreuzen und den Fokus hin zur Ausstellung als Raum der Begegnung lenkt. Während Jean-Paul Martinon einleitend versucht, das Kuratorische als

»[...] a jailbreak from pre-existing frames, a gift enabling one to see the world differently, a strategy for inventing new points of departure, a practice of creating allegiances against social ills, a way of caring for humanity, [...] a sensual practice of creating signification, a political tool outside of politics, a procedure to maintain a community together, [...] the act of keeping a question alive, [...] a sharing of understanding, an invitation for reflexivity, [...]«¹³²

¹³⁰ von Bismarck, Beatrice, Curating / Curatorial. A conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck, in: von Bismarck, Beatrice / Schaffaff, Jörn / Weski, Thomas (Hg.), Cultures of the Curatorial, Berlin 2012, S. 24 – 25.

¹³¹ Martinon, Jean-Paul (Ed.), The Curatorial. A Philosophy of Curating, London 2013.

¹³² Martinon, Jean-Paul, Introduction, in: Ebd., S. 1.

zu umreißen, liegt beispielsweise für Nora Sternfeld das Potenzial des post-repräsentativen Ausstellens darin, bestehende Machthierarchien zu dekonstruieren und zu verändern: »*In the last few years, curatorial projects have increasingly been seen as discursive spaces with a potential to intervene in existing power relations.*«¹³³ Vor diesem Hintergrund scheint es möglich, die zugrunde liegende Forschungsfrage innerhalb des aktuellen kuratorischen Diskurses zu verorten und an dieser Stelle auch gleichzeitig den Kreis zur Hegemonietheorie zu schließen, da die vorgestellten Ansätze und Überlegungen zu einer Praxis des Kuratorischen – mit Chantal Mouffe gelesen – als gegenhegemoniale Interventionen verstanden werden können.

5.1 Ein Gedankenexperiment

Auf dieser Grundlage wende ich mich abschließend der Ausarbeitung von denkbaren Gegenmodellen zum gängigen und allgemein akzeptierten Format des Open Call zu, da Mouffe die Notwendigkeit betont, »*nicht nur das Bestehende in Frage zu stellen, sondern auch neue Artikulationen und neue Institutionen zu entwerfen.*«¹³⁴ Wie könnten diese Alternativen in der Praxis aussehen? Dazu bedarf es zunächst der Einsicht, dass sich Brüche in der strukturellen Organisation des Open Call – die wie beschrieben auf Intransparenz, Machthierarchien, kompetitivem Individualismus und prekären Arbeitsverhältnissen basiert – nicht kurzfristig herbeiführen lassen, sondern erst in Folge konsequent durchgeführter Maßnahmen erreicht werden können. Möglicherweise wäre es daher sinnvoller, in einem ersten Schritt auf die Strategie einer »Rundumerneuerung« des bisherigen Formats zu verzichten und dafür anhand der ermittelten Kritikpunkte einige Kriterien zu formulieren, die eine Veränderung in die Wege leiten könnten.

¹³³ Sternfeld, Nora, *Being Able to Do Something*, in: Ebd., S. 145.

¹³⁴ Mouffe, Berlin 2014, S. 34.

Versuchen wir also in einem Gedankenexperiment beispielsweise die fehlende Offenlegung der Rahmenbedingung und Entscheidungslogiken durch größtmögliche Klarheit zu ersetzen: Dazu wäre es durchaus notwendig, auf die Bezeichnung Open Call zu verzichten, weil damit die strukturellen Bedingungen des Wettbewerbs und seiner Machthierarchien verschleiert werden. Hinsichtlich einer umfassenden Verbesserung der Modalitäten, mit dem Ziel eine möglichst faire Situation für die TeilnehmerInnen zu schaffen, müssten kulturelle Einrichtungen bereits im Vorfeld konkrete Angaben zu folgenden Punkten anführen: Wer schreibt was für wen wozu aus? Wer wählt wie viele Einreichungen nach welchen Kriterien aus? Und schließlich, wie viel Budget steht den einzelnen Projekten zur Verfügung? Mit dieser eindeutigen Positionierung würde zwar eine Einschränkung auf eine bestimmte Zielgruppe erfolgen und die Anzahl der Einreichungen reduziert – denn schließlich befinden wir uns mit diesem Modell noch immer im Bereich der binären Oppositionen und seiner Logik, dass ein *Öffnen* stets ein *(Aus-) Schließen* bedingt – gleichzeitig könnte durch diese Konkretisierung der Selektionsprozess vereinfacht und überschaubarer werden. Damit die Entscheidungsfindung offen gelegt und auf diese Weise verhandelbar wird, sollte sie im Rahmen einer öffentlichen Veranstaltung stattfinden, was ferner die Sichtbarkeit aller eingereichten Beiträge gewährleistet. Obgleich dieser theoretische Entwurf den Institutionen einen bedeutend höheren Aufwand als bisher abverlangen würde und eine größere Verantwortung gegenüber den Teilnehmenden einfordert, scheinen diese Überlegungen mit einem Blick auf die Praxis des 2011 gegründeten Kulturprojekts »Wienwoche« gar nicht so abwegig zu sein: Dem Leitungsteam,¹³⁵ das jährlich Ausschreibungen zu gesellschaftspolitischen Themen initiiert, ist es gelungen, mittels klar formulierter Kriterien, detaillierter Leitfäden zur Einreichung und Offenlegung der verwendeten Subventionsmittel, ein faires Bewerbungsverfahren zu entwickeln. Darüber hinaus wird die Vorauswahl der Projekte durch den

¹³⁵ Diese setzt sich zusammen aus: Petja Dimitrova, Can Gülcü und Radostina Patulova, http://www.wienwoche.org/de/64/leitungsteam_wienwoche, (07.11.2014).

Vorstand sowie der künstlerischen Leitung mit Unterstützung eines unabhängigen Beirats getroffen und im Rahmen einer öffentlichen Sitzung nachvollziehbar gemacht. Anschließend werden die ausgewählten BewerberInnen, die alle mit einer Aufwandsentschädigung von 500 Euro entlohnt werden, zu persönlichen Gesprächen eingeladen und erhalten die Möglichkeit, ihre Vorschläge zu konkretisieren, bevor die finale Entscheidung für bis zu 17 Projekte durch das Leitungsteam erfolgt.¹³⁶

Wenngleich ein gerechteres und offeneres Verfahren, wie das der Wienwoche, eine Verbesserung der gängigen Praxis darstellt, bewegen wir uns damit noch immer in einem Set von existierenden Normen und Ordnungen. Eine radikale Umkehrung der Verhältnisse ist, wie Irit Rogoff vorschlägt, erst in dem Moment möglich, in dem es uns gelingt, den Bereich der binären Oppositionen zu verlassen und durch ein poröses, durchlässiges Modell zu ersetzen, das Inklusion und Gleichwertigkeit nicht nur in Aussicht stellt, sondern auch tatsächlich einlöst.¹³⁷ Denn in seinen Grundzügen besitzt der *Akt des Aufrufs* ein bemerkenswertes Potenzial, wie es uns die hohe Beteiligung an diversen Ausschreibungen im Kulturbetrieb, ebenso wie – und dieser Vergleich mag jetzt erstaunen – die Aufrufe der jüngsten Protestbewegungen rund um den Globus gezeigt haben, denen es gelungen ist, mit ihren »Calls to Occupy« eine Massenmobilisierung gegen ideologische, wirtschaftliche und politische Kräfte auszulösen. Da dies nicht der Ort für eine eingehende Analyse der unterschiedlichen Protestbewegungen ist,¹³⁸ wollen wir diese Parallele stattdessen als Impuls für folgende Frage begreifen: Wie kann das Potenzial des Aufrufs unter veränderten Kräfteverhältnissen als Maßnahme für eine Aktivierung gegen die herrschende Ordnung und für die Produktion von gegenhegemonialen Diskursen in Kunstinstitutionen fruchtbar

¹³⁶ Vgl. hierzu: <http://www.wienwoche.org/de/273/ausschreibung>, (07.11.2014).

¹³⁷ Im Rahmen eines Seminars zum Thema »Participation«, das Irit Rogoff als Gastdozentin des Masterprogramms »CuMMA – Curating and Mediating Art« an der Aalto Universität Helsinki am 28.04.2014 abhielt, hatte ich die Gelegenheit, sie nach ihrer Einschätzung des Begriffs »Openness« zu befragen: Da sich dieser, ihrer Ansicht nach im Bereich der binären Opposition von *Öffnen* und *Schließen* bewege, schlug sie demgegenüber ein poröses, durchlässiges Modell vor – ähnlich der Struktur von Korallen. Überhaupt würde sich die Beschaffenheit des Meeres als Grundlage und Inspirationsquelle für die Entwicklung von Gegenmodellen anbieten.

¹³⁸ Vgl. hierzu: Lorey, Isabell, *On Democracy and Occupation. Horizontality and the Need for New Forms of Verticality*, in: Gielen, Pascal (Hg.), *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam 2013, S. 77 – 99; Mouffe, S. 161 – 188; Simon, S. 153 – 176.

gemacht werden? Dieser Vorschlag soll im Folgenden anhand von zwei Beispielen aus der Praxis veranschaulicht werden, die unter unterschiedlichen Bedingungen und mit verschiedenen Mitteln versucht haben, ein Gegenmodell zum üblichen Verfahren des Open Call zu realisieren und damit den bestehenden Konsens zu hinterfragen. Ob und inwieweit die einzelnen Zielsetzungen eingelöst wurden, steht ebenfalls im Fokus der Betrachtung.

5.2 Disziplinierte Undiszipliniertheit

Das erste Modell, das hier vorgestellt wird, basiert auf persönlicher Erfahrung und bildet gleichzeitig die Grundlage für mein Interesse an diesem Thema sowie seiner theoretischen Analyse in der vorliegenden Studie. Meine direkte Involviertheit in das Projekt ermöglicht einerseits einen detaillierten Einblick in die einzelnen Abläufe, bedingt andererseits aber eine durch eigene Erlebnisse gefilterte Betrachtungsweise. Da es mir unmöglich scheint, die zugrunde liegenden Fragen, Ansätze und Intentionen ebenso wie die im weiteren Verlauf entstandenen Disziplinierungsmaßnahmen aus einer distanzierten Haltung heraus zu beschreiben, möchte ich diese Problematik in Form eines fiktiven Interviews umgehen und diese Art der Darstellung für eine kritische Selbstreflexion nützen.

Im Rahmen der Ausstellung »Out of the Box. 10 Fragen an künstlerische Forschung«¹³⁹ wurde ein »Open Call für (Lecture-) Performances zu undisziplinierter Wissensproduktion« initiiert. Was waren die Gründe dafür? Welche Absichten wurden damit verfolgt?

Mit dem Auftrag, die zehn internationalen Forschungsprojekte der Universität für angewandte Kunst Wien zu präsentieren, die der österreichische

¹³⁹ Dieses Ausstellungsprojekt wurde von den 15 TeilnehmerInnen des /ecm 2012 – 2014 realisiert und im MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst von 29.11.2013 – 05.01.2014 gezeigt.

Wissenschaftsfonds im Rahmen des Förderprogramms »PEEK«¹⁴⁰ unterstützt und mitfinanziert, ging ein Nachdenken über die Einflussnahme von universitären Strukturen und Förderkriterien auf den umkämpften Begriff »Artistic Research«¹⁴¹ einher. Da wir in unserem Zugang künstlerische Forschung jedoch als eine Praxis verstanden, die auch unabhängig von institutionell verankerten und subventionierten Projekten stattfinden kann, sahen wir die Notwendigkeit, ein Projekt in diesem Spannungsfeld zu positionieren und neben den PEEK-Projekten, eigenständige Forschungsansätze in den Blick zu rücken. Indem wir mit unserer Initiative den Ausstellungsraum für autonome Formen der Wissensproduktion öffneten, wollten wir ein Reflektieren über die unterschiedlichen Bedingungen dieser beiden Zugänge in die Wege leiten und dabei gleichzeitig die Vielfalt künstlerischer Forschung aufzeigen, ohne eine Definition des Begriffs festzuschreiben. In diesem Zusammenhang sei an Michel Foucault erinnert, der den Terminus »Unterworfenen Wissensarten« geprägt hat und damit auf eine Reihe von Wissensarten verweist, die vom wissenschaftlichen Diskurs als »nicht sachgerecht oder als unzureichend ausgearbeitet disqualifiziert wurden«.¹⁴²

Aber ist nicht auch der Open Call ein Format, das eine Bewertung und Auswahl bedingt?

Im Unterschied zum gängigen Modell des Open Call, das von uns abgelehnt wurde, weil es der Logik des Wettbewerbs, der Beurteilung und der Selektion folgt, sah der ursprüngliche Entwurf – den wir mit Unterstützung des Künstlers

¹⁴⁰ Mit PEEK (Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste) fördert der österreichische Wissenschaftsfonds Projekte aus dem Bereich der künstlerischen Forschung, <http://www.fwf.ac.at/de/forschungsfoerderung/fwf-programme/peek/>, (04.08.2014).

¹⁴¹ Der Begriff steht in engem Zusammenhang mit der europaweiten Vereinheitlichung des Hochschulsystems im Zuge der Bologna-Reform und der damit einhergehenden Universitätsbewertung von Kunsthochschulen – seither ist »Artistic Research« ein offizieller Auftrag der künstlerischen Ausbildung geworden und wird international als Begriff thematisiert.

¹⁴² Vgl.: Foucault, Michel, Historisches Wissen der Kämpfe und Macht, Vorlesung vom 7. Januar 1976, in: Ders.: Dispositive der Macht, Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S. 60.

und Kurators Martin Krenn¹⁴³ entwickelt hatten – ein Konzept der Inklusion vor: Sämtliche Einreichungen sollten gleichwertig behandelt und mit Zustimmung der Teilnehmenden sowohl im vielfältigen Programm der Ausstellung integriert, als auch in der begleitenden Publikation¹⁴⁴ und auf der Website¹⁴⁵ veröffentlicht werden. Auf diese Weise wollten wir unabhängigen Forschungsansätzen Raum geben, ohne sie zu bewerten und damit ebenfalls die Problematik von Auswahlverfahren im kulturellen Feld zur Diskussion stellen.

Wie lässt sich dann die in der Ausschreibung angekündigte Auswahl von 10 (Lecture-) Performances erklären?

Während unser Zugang externe Positionen einzuladen und auf diese Weise den Begriff der künstlerischen Forschung gemeinsam weiterzudenken, von der Universität deutlich unterstützt wurde, konnte sie von dem Vorhaben diese Beiträge auch in der Ausstellung zu inkludieren, nicht überzeugt werden. Infolgedessen einigten wir uns darauf, allen Beiträgen die Sichtbarkeit in der Publikation und auf der Website zu gewährleisten, aber nur jene (Lecture-) Performances im Rahmenprogramm zu präsentieren, die von uns unter Einbindung von Rektor Gerald Bast, Vizerektorin Barbara Putz-Plecko und Alexander Damianisch, Leiter der Abteilung Kunst und Forschung an der Angewandten, ausgewählt wurden.

Inwiefern konnte diese Lösung mit dem ursprünglichen Konzept vereinbart werden?

¹⁴³ Wir haben Martin Krenn in der Planungsphase beratend hinzugezogen, weil unter seiner Leitung 2009 ein »Open Call zur Umgestaltung des Lueger-Denkmal in ein Mahnmal gegen Antisemitismus und Rassismus in Österreich« entwickelt wurde, <http://www.luegerplatz.com/>, (10.11.2014).

¹⁴⁴ Universität für angewandte Kunst Wien (Hg.), Out of the Box. 10 Fragen an künstlerische Forschung, Wien 2014.

¹⁴⁵ Vgl. hierzu: <http://www.thinkoutofthebox.at>, (10.11.2014)

Rückblickend erweist sich dieser Kompromiss sicherlich als widersprüchlich und wurde zurecht von einigen Seiten kritisiert, da wesentliche Problematiken, die im Vorfeld dargelegt und diskutiert wurden, in dieser Form nicht mehr adressiert werden konnten. Es wäre vermutlich konsequenter gewesen, den Prozess an dieser Stelle abzubrechen und in einer öffentlichen Debatte das Thema von Förderstrukturen und Auswahlverfahren im kulturellen Feld aus unterschiedlichen Positionen zu beleuchten.

Letztlich ist es uns dabei wichtiger geblieben, nicht nur auf institutionsabhängige Formen der Wissensproduktion aufmerksam zu machen und sie innerhalb der vereinbarten Maßnahmen zu integrieren, sondern auch der Idee der musealen Repräsentation mit dem Format der Lecture Performance ein Modell gegenüberzustellen, mit dem Kunst und Wissenschaft in ein neues Verhältnis gesetzt werden können.¹⁴⁶

Nachdem diese Kompromisslösung gefunden wurde, wäre es an dieser Stelle interessant, einen Einblick in den Ablauf der Jurysitzung zu erhalten.

Im Rahmen der vorhandenen Möglichkeiten haben wir noch einen weiteren Versuch unternommen, eine Veränderung der strukturellen Bedingungen des Open Call herbeizuführen und auf diese Vereinbarung mit dem Vorschlag reagiert, die geplante Jurysitzung öffentlich abzuhalten, um unsere Entscheidungsfindung nachvollziehbar zu machen.¹⁴⁷ Obgleich diese Möglichkeit von der Universität in Betracht gezogen und intern diskutiert

¹⁴⁶ Vgl.: Peters, Sibylle, Vorsicht Lecture Performance, in: Universität für angewandte Kunst Wien (Hg.), Out of the Box. 10 Fragen an künstlerische Forschung, Wien 2014, S. 6.

¹⁴⁷ Vgl. hierzu: Email-Anfrage der /ecm TeilnehmerInnen vom 17.09.2013: »*Nachdem wir den Open Call auf Facebook gepostet haben, hat es bereits einige scharfe Kritik dazu gegeben. Diese nehmen wir nicht nur ernst, sondern möchten auch entsprechend darauf reagieren. Abgesehen davon gibt es von unterschiedlichen Seiten ganz generell Kritik an diesem Verfahren und Bestrebungen den Open Call neu zu strukturieren. Auch uns war es uns von Anfang an ein Anliegen, den Ablauf zu verändern und bestimmte Strukturen zu öffnen. Deshalb möchten wir den Vorschlag einbringen, eine öffentliche Jurysitzung zu veranstalten, um sowohl alle Einreichungen bekannt zu machen als auch unsere Entscheidungsfindung offen zu legen.*«

wurde, ist die Offenlegung des Selektionsprozesses am Ende nicht gewährt worden.¹⁴⁸

Der Ablauf des Auswahlverfahrens, das entgegen unserer Bemühungen unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfand, hat die zuvor thematisierten Problematiken insofern bestätigt, als es uns aufgrund der knapp bemessenen Zeit von 90 Minuten leider nicht möglich war, allen Beiträgen mit der selben Aufmerksamkeit zu begegnen und anhand der vereinbarten Kriterien¹⁴⁹ zu bewerten: Wie das Protokoll der Jurysitzung zeigt, sind von den insgesamt 33 eingelangten Einreichungen nur 18 ausführlich besprochen worden, während die restlichen 15 Projekte kaum bis gar nicht beurteilt wurden. Folglich konnten den Teilnehmenden weder die Ergebnisse der Evaluierung zur Verfügung gestellt noch eine angemessene Begründung für die Ablehnung der eingereichten Vorschläge übermittelt werden. Da dieser Ausgang vermutlich keinen Einzelfall darstellt, wäre es wünschenswert, wenn Entscheidungsfindungen durch ein Gremium – für die Teilnahme an Ausstellungen, Festivals und Artist-in-Residence-Programmen oder die Vergabe von Fördermitteln, Preisen und Stipendien – zukünftig in einem öffentlichen Rahmen abgehalten würden.

In welcher Form wurden die ausgewählten Projekte in der Ausstellung integriert?

¹⁴⁸ Vgl. hierzu: Antwortschreiben der Universität vom 24.09.2013: »Es handelt sich nicht um PEEK-Projekte, die da zur Präsentation geladen werden, sondern um Alternativen; es heißt im Call explizit Aufwandsentschädigung, nicht Honorar oder Preis; den externen Positionen wird außerdem eine Öffentlichkeit angeboten. Und zuletzt, die vorhandenen Bedingungen können mit einem solchen Hebel (Call) auch nicht saniert werden; und immerhin ist ja damit eine Einladung externer Positionen erfolgt. Ein Vergleich liegt zum Beispiel mit den Poster Presentations bei wissenschaftlichen Tagungen vor, hier sind Remunerationen auch nicht unbedingt an der Tagesordnung und dennoch werden ergänzende Inhalte integriert. Aufgrund all dieser Punkte ist es unser Zugang, dass eine Öffnung der Jurysitzung nicht sinnvoll ist. Dennoch, eure Überlegungen, mittels Transparenz zu reagieren, sind sicher sehr gut, daher wäre der Vorschlag, wir entwickeln wie schon im Call angesprochen einen Indikatorenkatalog aus dem Folgenden: „Forschungsprozesse vor Augen führen oder es dem Publikum erlauben, aktiv an der präsentierten Forschung teilzuhaben.“ Darüber hinaus lädt der Open Call ein, den Begriff der künstlerischen Forschung dynamisch weiterzudenken. Daher könnte der Call um ein weiteres Dokument zu "Entscheidungsverfahren" ergänzt werden. Nach formaler Prüfung werden alle Einreichungen durch das Auswahlgremium nach folgenden Kriterien (siehe Call) evaluiert: Nachvollziehbarkeit der Forschungsprozesse; Teilnahmemöglichkeit durch das Publikum; Weiterentwicklung des Begriffes künstlerische Forschung. Das Ergebnis dieser Evaluierung wird den Einreichenden zur Verfügung gestellt.«

¹⁴⁹ Am 30. Oktober 2013 fand die Jurysitzung statt. Für die Bewertung der Einreichungen waren die folgenden Eigenschaften ausschlaggebend: die Ausschreibungskriterien (Nachvollziehbarkeit der Forschungsprozesse, Teilnahmemöglichkeit durch das Publikum, Weiterentwicklung des Begriffes künstlerische Forschung), Bezüge zum Inhalt der Ausstellung sowie die Vielfältigkeit des Programms am Performance-Abend.

Die 10 ausgewählten Projekte konnten im Rahmen eines Performance-Abends, dessen Ablauf und Umsetzung wir bei einem gemeinsamen Treffen mit den TeilnehmerInnen geplant hatten, am 17. Dezember 2013 im MAK zur Aufführung gebracht werden. Dabei stand die Idee im Vordergrund, den Ausstellungsraum in seiner Gesamtheit für die Präsentation dieser Beiträge zur Verfügung zu stellen. Durch dieses »Besetzen« der bereits bespielten Ausstellungsflächen der PEEK-Projekte ist es für einen Abend gelungen, die Grenzen zwischen autonomer und institutioneller Wissensproduktion aufzubrechen und verschwimmen zu lassen. Im Nachhinein hat allerdings Feedback von unterschiedlichen Seiten gezeigt, dass eine abschließende Gesprächsrunde zwischen Publikum und PerformerInnen zu einem besseren Verständnis des gesamten Konzepts beigetragen und zudem die Möglichkeit für einen gemeinsamen Erfahrungsaustausch geboten hätte.

Eine abschließende Frage: Welches Resümee kann aus dem Verlauf des gesamten Prozesses gezogen werden?

Selbst wenn das ursprüngliche Konzept einer undisziplinierten Wissensproduktion durch eine Reihe von Disziplinierungsmaßnahmen gescheitert ist, konnten im Zuge dieses Projekts – zumindest innerhalb der Verantwortlichen – einige Problematiken und Kritikpunkte zum Thema von Einladungspolitikern und Auswahlverfahren im kulturellen Feld aufgezeigt und ein Reflektieren darüber erreicht werden. Ebenso ist es damit gelungen, auf Formen autonomer, institutionsunabhängiger Wissensproduktion aufmerksam zu machen und den Begriff »Artistic Research« nicht zu definieren, sondern stattdessen weiter zu fassen.

5.3 Ein digitaler Ausstellungsort

Ein weiterer Versuch, das Verfahren des Open Call neu zu denken und die damit verbundenen Zensurbestrebungen abzuschaffen, ist im Rahmen der »7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst«¹⁵⁰ unternommen worden. Was dieses Projekt für die vorliegende Untersuchung besonders interessant macht, ist die Art und Weise wie die KuratorInnen auf die enorme Rückmeldung zum Open Call reagiert haben, indem sie die Idee einer »gänzlich inklusiven kuratorischen Praxis«¹⁵¹ – wie sie Joanna Warsza in der Pressemappe zur Ausstellung proklamiert – offenbar erst als Antwort darauf entwickelt haben. Denn in der Ausschreibung vom November 2010 deutet bis auf den Hinweis »das erhaltene Material [...] in das öffentlichen Recherchearchiv aufzunehmen«¹⁵² noch nichts auf dieses Konzept hin. Welche Umstände und Gründe haben sie zu dieser Entscheidung veranlasst?

Die Berlin Biennale, die sich neben der »documenta«¹⁵³ als weitere Großausstellung zur Gegenwartskunst in Deutschland etabliert hat, wird seit 1998 alle zwei Jahre von den »KW Institute for Contemporary Art« organisiert. Für die siebte Ausgabe dieser Reihe wurde der Künstler Artur Żmijewski, der sich in seinen Arbeiten vorwiegend mit sozial- und gesellschaftspolitischen Themen auseinandersetzt und dabei das Machtpotential von Kunst und ihre Verknüpfungen zur Politik hinterfragt, zum Kurator berufen. Kurz nach seiner Nominierung ernannte er das KünstlerInnenkollektiv Voina sowie Joanna Warsza zu assoziierten KuratorInnen,¹⁵⁴ um ihn bei der Entwicklung und Organisation der bevorstehenden Ausstellung zu unterstützen. Dabei stand für das kuratorische Team vor allem die Frage im Mittelpunkt, welchen Beitrag die Kunst zur Veränderung der Realität sowie zur Sensibilisierung der

¹⁵⁰ Die »7. Berlin Biennale« fand unter dem Titel »Forget Fear« von 27.04.2012 – 01.07.2012 an 12 Orten in Berlin statt, <http://www.berlinbiennale.de/blog/1-6-biennale/7-berlin-biennale>, (11.11.2014).

¹⁵¹ Warsza, Joanna, Mit Kunst Wirken, in: Pressemappe der 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, S. 15, http://www.berlinbiennale.de/blog/wp-content/uploads/2012/05/7BerlinBiennale_Pressemappe.pdf, (27.05.2014).

¹⁵² Vgl.: Open Call der 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, <http://www.berlinbiennale.de/blog/allgemein/open-call-14832>, (20.11.2014).

¹⁵³ Die »documenta« ist eine der international bedeutendsten Ausstellungen für zeitgenössische Kunst, die seit 1955 alle fünf Jahre in Kassel organisiert wird und jeweils 100 Tage dauert.

¹⁵⁴ Für weitere Infos zu den KuratorInnen siehe: <http://www.berlinbiennale.de/blog/allgemein/kurator-2-2286>, (11.11.2014).

Gesellschaft zu leisten imstande ist und welche Projekte das Potenzial eines nachhaltigen Wandels besitzen. Im Nachdenken über den Einsatz von Kunst als Werkzeug für politische Zwecke, sind die KuratorInnen zu dem Schluss gelangt, dass sich dieser nicht in einer klassischen Präsentation künstlerischer Arbeiten erschöpfen kann, sondern vielmehr nach einem Ausstellungsprojekt mit performativem Charakter verlangt, dessen Inhalte und Ziele mit der Zeit wachsen und auch nach dem offiziellen Ende der Biennale weiter bestehen.¹⁵⁵

Mit dieser deutlichen Distanzierung von den gewohnten Strategien und Arbeitsweisen einer Kunstinstitution ging auch gleichzeitig eine Reflexion und Neudefinition der eigenen Rolle einher: Ihrem Verständnis zufolge müsse sich ein »*politischer Kurator*« der Verantwortung stellen, in einer Kunstausstellung »*verschiedene politische Haltungen zu präsentieren*« und es zudem wagen, »*Dissens und Konfrontation einzuladen, Kontrolle über die Bedeutung abzugeben sowie Räume und Mittel zu überlassen.*«¹⁵⁶

Diese Überlegungen spiegeln sich auch im Verlauf des Open Call wider, der im Rahmen der Biennale zunächst zum Zweck der Recherche durchgeführt wurde, um einen Eindruck über das gegenwärtige Kunstschaffen und die unterschiedlichen politischen Standpunkte von KünstlerInnen zu gewinnen.¹⁵⁷

Aus diesem Grund hat sich Artur Żmijewski bereits im November 2010 mit einem internationalen Aufruf an KunstproduzentInnen gewandt und sie aufgefordert, neben ihren Portfolios auch eine Information über ihre politische Haltung einzusenden. Nachdem bis zum 15. Januar 2011 tausende Unterlagen von KünstlerInnen aus der ganzen Welt in Berlin eingetroffen waren, stellten sich die OrganisatorInnen der Aufgabe, sämtliche Einreichungen zu überprüfen und alphabetisch zu archivieren. Dieser Arbeitsprozess, der beinahe ein Jahr in Anspruch nahm, führte schließlich zu der Idee, die erhaltenen Materialien nicht im klassischen Sinn auszuwählen und zu prämiieren, sondern diese Bandbreite an künstlerischen Positionen und

¹⁵⁵ Vgl.: Interview von Anna Theiss mit Joanna Warsza, Januar 2012, <http://www.goethe.de/ins/pl/jp/kul/dup/bku/ber/bie/de8714288.htm>, (04.11.2014).

¹⁵⁶ Warsza, Joanna, Mit Kunst Wirken, S. 15.

¹⁵⁷ Vgl.: Interview von Martin Conrads mit Artur Żmijewski, Februar 2011, <http://www.goethe.de/ins/pl/jp/kul/dup/bku/ber/bie/de7234542.htm>, (04.11.2012).

politischen Meinungen öffentlich zugänglich zu machen und die Berlin Biennale um einen digitalen Ausstellungsraum zu erweitern, der als nachhaltiges Projekt weiter bestehen sollte. In Zusammenarbeit mit dem Medienaktivisten Pit Schultz ist es gelungen, ein Format zu entwickeln, das diese Vielfalt in einem einheitlich strukturierten, digitalen Nachschlagewerk vereint: Nach dem Vorbild von Wikipedia ist mit »ArtWiki«¹⁵⁸ eine systematische Sammlung von Informationen über zeitgenössische Kunst entstanden, die den teilnehmenden Personen die uneingeschränkte Kontrolle über ihr Profil und die darin enthaltenen Dokumente garantiert. Auf dieser offenen, nicht kommerziellen Plattform werden die einzelnen KünstlerInnen in alphabetischer Reihenfolge aufgelistet und zusätzlich miteinander verknüpft. Durch die Behandlung vergleichbarer Themen, die Verwendung ähnlicher Techniken oder übereinstimmenden politischen Haltungen ergibt jedes einzelne künstlerische Curriculum eine Reihe von Verknüpfungspunkten zu anderen Biografien. Das somit entstandene Netz von Verbindungen eröffnet eine neue Sichtweise auf das Kunstfeld und fordert seine AkteurInnen auf, den Wettbewerb hinter sich zu lassen und stattdessen auf Solidarität zu setzen, da sich Brüche und Veränderungen nur gemeinsam durchsetzen lassen.

Zusätzlich zu dieser virtuellen Bibliothek wurde dem Publikum der 7. Berlin Biennale während der Dauer der Ausstellung die Möglichkeit eröffnet, sämtliche Bewerbungen in einem Archivraum zu begutachten, wo die alphabetisch sortierten Entwürfe und Beschreibungen in ihren Originalumschlägen auf mehreren wandhohen Regalen zugänglich waren. Neben dieser Präsentation enthielt der Raum noch eine weitere Art der Visualisierung des Künstlers Burak Arikan, der die im Zuge des Open Call ermittelte Vielstimmigkeit mit einer speziellen Software in ein überdimensionales Netzwerk übertragen und den 395 politischen Statements die Namen der insgesamt 4.592 KünstlerInnen zugeordnet hat. Diejenigen, die ihre politische Haltung nicht angegeben hatten, wurden ohne Verbindungen dargestellt. Diese sich auf der Wandinstallation ausbreitenden Geflechte von

¹⁵⁸ Vgl.: <http://artwiki.org/ArtWiki>, (11.11.2012).

unterschiedlicher Größe und Dichte enthüllten gleichermaßen die zentralen politischen Positionen wie den vorhandenen Meinungspluralismus der beteiligten Kunstschaffenden.¹⁵⁹

So lässt sich zusammenfassen, dass in beiden Projekten der Versuch unternommen wurde, das Format des Open Call unter veränderten Bedingungen als Instrument für eine gegenhegemoniale Intervention zu begreifen. Während damit im ersten Beispiel die Problematiken von gängigen Förderstrukturen und Auswahlverfahren zur Diskussion gestellt wurden, diente der Aufruf im Rahmen der 7. Berlin Biennale einer Recherche, die Aufschluss über das gegenwärtige Kunstschaffen sowie die politische Neigung von KünstlerInnen geben sollte. Insofern scheint es plausibel, dass in beiden kuratorischen Konzepten der Inklusion und der Gleichwertigkeit von KünstlerInnen gegenüber dem Wettbewerb der Vorzug gegeben wurde. Somit konnte der Call selbst verändernd in ein Kräfteverhältnis einwirken und dabei die Rolle von Institutionen als Bewahrer einer öffentlichen Ordnung neu definieren. Obgleich dieser Anspruch beim »Open Call zu undisziplinierter Wissensproduktion« nur teilweise eingelöst werden konnte, ist es dem kuratorischen Team der Biennale gelungen, mit drei unterschiedlichen Präsentationsformen – von der digitalen Plattform »ArtWiki«, über den Archivraum der Berlin Biennale bis hin zu Arikans Netzwerkkarte, die alle politischen Haltungen umfasst – einen Rahmen zu schaffen, in dem eine Vielzahl von Aktivitäten, Ansichten und Stimmen darüber, was Engagement in der Kunst bedeutet, gezeigt und verhandelt werden kann. Diese Strategie lässt sich auch als ein Versuch agonistischen Kuratierens werten, weil auf diese Weise Aktivitäten von KünstlerInnen Eingang in die Ausstellung gefunden haben, mit deren Ansichten, ideologischen Werten oder ästhetischen Ausführungen die KuratorInnen nur bedingt übereinstimmten.¹⁶⁰ Vor allem aber scheint der digitale Ausstellungsraum mit seinen vielfältigen

¹⁵⁹ Vgl. hierzu: Arikan, Burak, Network map of artists and their political inclinations, 2012, <http://burak-arikan.com/network-map-of-artists-and-political-inclinations-bb7>, (02.11.2014). Anmerkung: Auf der Website sind auch Installationsansichten des Archivraums der 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst zu sehen.

¹⁶⁰ Vgl. hierzu: Interview von Anna Theiss mit Joanna Warsza, Januar 2011, <http://www.goethe.de/ins/pl/lp/kul/dup/bku/ber/bie/de8714288.htm>, (04.11.2014).

Verbindungen und Verknüpfungen eine Möglichkeit zu sein, den theoretischen Entwurf eines porösen, durchlässigen Modells einzulösen.

Selbst wenn in beiden Projekten der Versuch unternommen wurde, die strukturellen Bedingungen des Formats aufzubrechen und ein verändertes Kräfteverhältnis herzustellen bleiben folgende Fragen offen, die im abschließenden Kapitel aufgegriffen, jedoch nicht abschließend beantwortet werden können: Wie wirkt diese Praxis auf das Ausstellungsfeld zurück? Werden die Kriterien für legitime Kunst infrage gestellt, wenn alle Einreichungen angenommen werden?

6. WAS TUN?

Es konnte also gezeigt werden, dass es keinen allgemein gültigen Entwurf dessen gibt, was für eine Gesellschaft kulturell oder künstlerisch von Bedeutung ist, sondern dass sich diese Konzepte vielmehr historisch herausbilden und den jeweiligen Hegemonieansprüchen unterworfen sind. Somit spiegelt die Bewertung darüber, was zu einem bestimmten Zeitpunkt als legitime Kunst erachtet wird, diese Machtverhältnisse wider. Selbst Mechanismen wie ExpertInnengremien können diesen Widerspruch nicht völlig auflösen, da auch sie keine neutralen Instanzen darstellen, sondern denselben Dynamiken und Logiken unterliegen. Insofern erweist sich die Forderung einen Rahmen für kulturelle Aktivitäten ohne inhaltliche Steuerung sicherzustellen als uneinlösbar und legt den folgenden Schluss nahe, den ich mit der ehemaligen Bundeskuratorin Lioba Reddeker teile: *Über die Qualität von Kunst lässt sich nicht in demokratischen Prozessen entscheiden.*¹⁶¹ Sehr wohl aber müssen das Verfahren und die Entscheidungsfindung demokratisch transparent und nachvollziehbar sein.

Die das Format Open Call ebenso wie die Vergabe von öffentlichen Förderungen diese demokratischen Ansprüche nicht erfüllt, konnte in der Analyse herausgearbeitet werden. Daher soll abschließend überlegt werden, welche Maßnahmen und Regelungen zu einer Verbesserung der derzeitigen Modalitäten führen könnten:

1. Der Begriff »open« sollte aufgegeben werden, da die bestehenden Machtverhältnisse zwischen den VeranstalterInnen und den TeilnehmerInnen selbst in einem demokratisch-transparenten Verfahren nicht vollständig aufgelöst werden können.

¹⁶¹ Reddeker, Lioba, zitiert nach: Knapp, S. 352.

2. Institutionen, die einen Call initiieren, sollten sich bereits in der Ausschreibung durch eine klare Themenstellung positionieren und die Kriterien, nach denen die Entscheidung erfolgt, auslegen und interpretativ erläutern. Dazu wäre es notwendig, ein detailliertes Bewerbungsformular anzubieten, um den den Arbeitsaufwand der TeilnehmerInnen zu minimieren.
3. Die Ausschreibung sollte neben dem zur Verfügung gestellten Budget auch Angaben zur Einreichfrist sowie zur Bekanntgabe der Entscheidungsfindung enthalten. Diese soll im Rahmen einer öffentlichen Sitzung stattfinden, die nicht nachvollziehbare Beratung aller Einreichungen ermöglicht sondern bestenfalls den kunsttheoretischen Diskurs fördert. Dazu sollten die einzelnen Bewertungen auch schriftlich festgehalten und öffentlich zugänglich gemacht werden.
4. Regelmäßige Evaluierungen der strukturellen Bedingungen sollten zu einer schrittweisen Verbesserung und Adaptierung der Modalitäten führen und die Wettbewerbssituation, die wie vor zwischen den Teilnehmenden besteht, zunehmend minimieren.
5. Insbesondere Ausschreibung, die im Unterschied zu bereits abgeschlossenen Projekten, erst einmal nach Konzeptideen suchen und diese in einem öffentlichen Forum verhandeln, eröffnen die Möglichkeit Projekte gemeinsam zu realisieren.¹⁶²

Selbst wenn diese Schritte eine minimale Verbesserung der Verhältnisse in die Wege leiten könnten, bleibt immer noch die Frage zu stellen – und nie

¹⁶² Vgl. hierzu: Catalyst Award 2014, http://hu.tranzit.org/en/catalyst_award/0/2014-12-19/catalyst-award-2014, (15.01.2015).

gültig zu beantworten: Wer spricht für wen und ist warum befähigt Entscheidungen zu treffen?

Somit versteht sich auch mein Beitrag nicht darin, ein Problem abschließend zu lösen, sondern vielmehr neue Fragen aufzuwerfen.

7. LITERATURVERZEICHNIS

- Abbing, Hans, Why are artists poor? The exceptional economy of the arts, Amsterdam 2002.
- Aranda, Julieta (Hg.), Are you working too much? Post-fordism, precarity and the labor of art, Berlin 2011.
- Arendt, Hannah, Vita activa oder Vom tätigen Leben, München/Zürich 2010.
- ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013.
- Becker, Konrad / Wassermair, Martin (Hg.), Kampfzonen in Kunst und Medien. Texte zur Zukunft der Kulturpolitik, Wien 2008.
- Bennett, Tony, The Exhibitionary Complex, in: Greenberg, Reesa u.a. (Hg.) Thinking about Exhibitions, London/New York 1996, S. 81 – 112.
- Bogner, Dieter (Hg.), Weißbuch zur Reform der Kulturpolitik in Österreich, Wien 1999.
- Clifford, James, Museums as Contact Zones, in: Ders., Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge 1997, S. 188 – 219.
- Essig, Barbara, Eine neue Logik des Regierens? Kulturpolitik zwischen emanzipativer Selbstbestimmung und neoliberalen Regierungstechniken am Beispiel Netznetz, Diplomarbeit, Wien 2009.
- Foucault, Michel, Historisches Wissen der Kämpfe und Macht. Vorlesung vom 7. Januar 1976, in: Ders.: Dispositive der Macht, Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S. 55 – 74.
- Gielen, Pascal (Hg.), Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World, Amsterdam 2013.
- Gramsci, Antonio, Gefängnishefte, 10bändige Ausgabe, Hamburg 2000.

- Habermas, Jürgen, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied 1971.
- Habitzel, Susanne, Das Bundeskuratorenmodell und die staatliche Kulturpolitik Österreichs in den 90er Jahren, Diplomarbeit, Wien 2000.
- Hanak-Lettner, Werner, Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand, Bielefeld 2011.
- Hanisch, Ernst, Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert, Wien 1994.
- Knapp, Marion, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945, Frankfurt am Main, 2005.
- Koch, Georg Friedrich, Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.
- Khol, Andreas, Die Wende ist geglückt. Der schwarz-blaue Marsch durch die Wüste Gobi, Wien 2001.
- Laclau, Ernesto / Mouffe, Chantal, Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus, Wien 1991.
- Mainardi, Patricia, The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic, Cambridge (u. a.) 1993.
- Marchart, Oliver, Das Ende des Josephinismus. Zur Politisierung der österreichischen Kulturpolitik, Wien 1999.
- Marchart, Oliver, Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung, Köln 2008.
- Martinon, Jean-Paul (Hg.), The Curatorial. A Philosophy of Curating, London 2013.
- Mouffe, Chantal, Agonistik. Die Welt politisch denken, Berlin 2014.
- Mouffe, Chantal, Das demokratische Paradox, Wien 2008.
- Mouffe, Chantal, The Return of the Political, London/New York 1993.

- Munder, Heike / Wuggenig, Ulf (Hg.), Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris, Zürich 2012.
- Negri, Antonio / Lazzarato, Maurizio / Virno, Paolo: Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion, Berlin 1998.
- Negt, Oskar / Kluge, Alexander, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt am Main, 1972
- Plagemann, Volker (Hg.), Kunst im Öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989.
- Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hg.), Kritik der Kreativität, Wien 2007.
- Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hg.), Theorien der Öffentlichkeit, Wien 2005.
- Rewald, John, Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst, Köln 1956.
- Richter, Dorothee / Drabble, Barnaby (Hg.), Curating Critique, Frankfurt am Main 2007.
- Sfeir-Semler, Andrée: Die Maler am Pariser Salon 1791 – 1880, Frankfurt am Main/New York 1992.
- Sholette, Gregory, Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture, New York 2011.
- Simon, Joshua, Neomaterialism, Berlin 2013.
- Staniszewski, Mary Anne, The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, Cambridge/London 1998.
- Tabor, Jan / Bogner, Peter, Kunst am Bau. Die 90er. Das Ende der Trennung, Wien 1998.

Tàlos, Emmerich (Hg.), Schwarz – Blau. Eine Bilanz des Neu-Regierens, Wien 2006.

Universität für angewandte Kunst Wien (Hg.), Out of the Box. 10 Fragen an künstlerische Forschung, Wien 2014.

von Bismarck, Beatrice / Schaffaff, Jörn / Weski, Thomas (Hg.), Cultures of the Curatorial, Berlin 2012.

Wimmer, Michael, Kultur und Demokratie. Eine systematische Darstellung von Kulturpolitik in Österreich, Innsbruck 2011.

Wimmer, Michael, Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970 – 1990,
Innsbruck/Wien 1995.

Wolfram, Gernot (Hg.), Kulturmanagement und Europäische Kulturarbeit. Tendenzen
– Förderungen – Innovationen. Leitfaden für ein neues Praxisfeld,
Bielefeld 2012.

Zembylas, Tasos / Tschmuck, Peter (Hg.), Der Staat als kulturfördernde Instanz,
Innsbruck 2005.

Zola, Emile, Die Salons von 1866 – 1896. Schriften zur Kunst, 2. Auflage,
Weinheim
1994.

7.1. Onlineverzeichnis

7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, Forget Fear, 27.04.2012 – 01.07.2012,

<http://www.berlinbiennale.de/blog/1-6-biennale/7-berlin-biennale>,
(11.11.2014)

Arikan, Burak, Network map of artists and their political inclinations, 2012,
<http://burak-arikan.com/network-map-of-artists-and-political-inclinations-bb7>, (02.11.2014)

ArtWiki, Digitaler Ausstellungsraum der 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst,
<http://artwiki.org/ArtWiki>, (11.11.2012).

Ergebnisse des Fünften Österreichischen Kreativwirtschaftsberichts, 12.04.2013, <http://www.creativwirtschaft.at/aktuelles/57003>, (16.01.2015).

Interview von Anna Theiss mit Joanna Warsza, Januar 2012, <http://www.goethe.de/ins/pl/lp/kul/dup/bku/ber/bie/de8714288.htm>, (04.11.2014).

Interview von Martin Conrads mit Artur Żmijewski, Februar 2011, <http://www.goethe.de/ins/pl/lp/kul/dup/bku/ber/bie/de7234542.htm>, (04.11.2012).

Kulturförderprogramme der Europäischen Union:

Kultur 2000, 2000 – 2007, <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32000D0508&from=DE>, (15.01.2015)

Kultur, 2007 – 2013, <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32006D1855&from=DE>, (15.01.2015)

Kreatives Europa, 2014 – 2020, http://www.eu-foerderungen.at/downloads/file/VO_Creative_Europe.pdf, (15.01.2015)

Kulturplattform Oberösterreich, <http://www.kupf.at/service/ausschreibungen>, (17.09.2014).

Lisecki, Carsten, Art Accounts Deutsche Bank, <http://artisticbokeh.com/post/art-accounts-deutsche-bank-carsten-lisecki-2013>, (16.10.2014).

OK Offenes Kulturzentrum, <http://www.ok-centrum.at/>, (12.09.2014).

Open Call der 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, <http://www.berlinbiennale.de/blog/allgemein/open-call-14832>, (20.11.2014).

Open Call zur Umgestaltung des Lueger-Denkmal in ein Mahnmal gegen Antisemitismus und Rassismus in Österreich, <http://www.luegerplatz.com/>, (10.11.2014).

Pressemappe der 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, http://www.berlinbiennale.de/blog/wpcontent/uploads/2012/05/7BerlinBiennale_Pressemappe.pdf, (27.05.2014).

Wienwoche, <http://www.wienwoche.org/de/273/ausschreibung>, (07.11.2014).

Catalyst Award 2014, http://hu.tranzit.org/en/catalyst_award/0/2014-12-19/catalyst-award-2014, (15.01.2015).

8. ANHANG

8.1 Abstract Deutsch

Wie »offen« ist das Format Open Call? Handelt es sich dabei um ein demokratisches Verfahren oder um einen kompetitiven Individualismus?

Ausgehend von diesen Fragen wird der »Open Call« in der vorliegenden Studie einer kritischen Analyse unterzogen, die insofern dringlich scheint, als sich dieses Format in kulturellen Einrichtungen zunehmend etabliert, um »junge Talente« für die Teilnahme an Ausstellungen, Festivals sowie Artist-in-Residence-Programmen zu rekrutieren oder um Preise, Stipendien und Förderungen zu vergeben. Alle sind – mit hohem, unbezahltem Arbeitsaufwand – eingeladen teilzunehmen, aber schließlich kann nur einer/eine gewinnen, der/die unter allen Einreichungen von einer Fachjury ausgewählt wird. Dabei werden in den meisten Fällen die Entscheidungen weder begründet noch die abgelehnten Projektvorschläge öffentlich gemacht. Aufbauend auf Chantal Mouffes Hegemonietheorie und einem historischen Abriss über Kunstförderung, erweist sich dieses Verfahren als neoliberale Praktik, die zwar vorgibt, nach demokratischen Prinzipien zu funktionieren, tatsächlich aber vom Paradigma des Wettbewerbs und des ökonomischen Erfolgs bestimmt wird. Welche alternativen Modelle kann die kuratorische Praxis demgegenüber entwickeln und unter welchen Bedingungen lässt sich ein verändertes Kräfteverhältnis herstellen?

8.2 Abstract Englisch

How »open« are Open Calls? Are they a democratic tool or a mechanism of competition?

Although the open call is a commonly used scheme in the art field it's inherent power structures and competitive setup has hardly been reflected on. This lack makes it crucially significant for the curatorial practice to examine this mode of operation critically. In the field of art and culture these supposedly open biddings are frequently used to acquire and support »young talents«. Artists are offered possibilities to participate in exhibitions, festivals and residencies or receive awards and grants. Everybody is welcome to take part – but in the end there is only one to be named the winner who is selected by a committee of experts, while the remaining proposals hardly get any attention. In the light of Chantal Mouffe's conception of hegemony the open call proves to be a neoliberal practice of competition and success that pretends to follow democratic principles. Could we think of alternatives for them in order to develop a fair and open practice within modified power relations?

8.3 Lebenslauf

Katja Stecher, Jahrgang 1978, absolvierte das Lehramt für Volksschulen sowie den Lehrgang für Bildnerische Erziehung an der Pädagogischen Akademie in Stams. Nachdem sie zwischen 2001 und 2006 an Schulen in Schottland, Finnland und Tirol unterrichtete, verlagerte sich ihr Lebensmittelpunkt nach Wien, wo sie zunächst Kunstgeschichte an der Universität Wien studierte. Nach dem Bachelorabschluss setzte sie ihre Ausbildung mit dem Masterlehrgang */ecm – educating, curating, managing* (2012 – 2014) an der Universität für Angewandte Kunst Wien fort und verbrachte das Sommersemester 2014 an der Aalto Universität Helsinki, wo sie am Masterprogramm *CuMMA – Curating and Mediating Art* teilnahm.

In den vergangenen zwei Jahren konnte sie wesentliche Erfahrungen im Bereich der kuratorischen Praxis durch folgende Projekte sammeln: *Out of the Box. 10 Fragen an künstlerische Forschung*, MAK Wien, 29.11.2013 – 05.01.2014; *(Lecture-) Performances zur undisziplinierten Wissensproduktion*, MAK Wien, 17.12.2013; *The Essence – Jahresausstellung der Universität für Angewandte Kunst Wien*, Künstlerhaus Wien, 2013 und 2014. Darüber hinaus organisierte und moderierte sie zwei Diskussionen zum Thema der vorliegenden Studie in Kooperation mit *Frame Visual Art Finland* sowie der Diskursreihe des */ecm*.

Seit 2007 ist Katja Stecher als Kunst- und Kulturvermittlerin in unterschiedlichen kulturellen Einrichtungen tätig – derzeit im 21er Haus, Wien und im Arnulf Rainer Museum, Baden. Sie beherrscht die Sprachen Deutsch und Englisch und verfügt über Grundkenntnisse in Latein, Schwedisch und Finnisch.