



Mach mal: Oder Produktion ist anderswo

Hafner, Hans-Jürgen; Schneider, Thorsten

Published in:
Involvierte Autonomie.

DOI:
[10.1515/9783839452233-007](https://doi.org/10.1515/9783839452233-007)

Publication date:
2022

Document Version
Verlags-PDF (auch: Version of Record)

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Hafner, H.-J., & Schneider, T. (2022). Mach mal: Oder Produktion ist anderswo. In B. Eusterschulte, & C. Krüger (Hrsg.), *Involvierte Autonomie. : Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik* (S. 127-150). transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839452233-007>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Mach mal: Oder Produktion ist anderswo

Hans-Jürgen Hafner, Thorsten Schneider

»[Es] lässt überhaupt keine Autonomie der Kunst ohne Verdeckung der Arbeit sich denken.«¹

Die Frage, wo künstlerische Praxis – als spezifisch ›künstlerische‹ Form von Praxis und damit als ›Kunstform‹ – zwischen Autonomie und Funktionalisierung zu lokalisieren wäre und ob überhaupt, lässt sich nicht in einer einfachen Wahl entscheiden. Vielmehr verläuft sie quer zu allen politischen Überzeugungen und künstlerischen oder kritischen Praktiken samt der sie grundierenden Ökonomien. Ohne die Frontstellung der Konzepte von Autonomie und Funktion vorerst näher zu erläutern, wäre festzuhalten, dass man sich das eine – die ideelle Zweckfreiheit der Kunst bzw. die relative Freiheit zur Kunst – wie das andere – die Freiheit der Kunst, sich selbst einen Zweck zu geben, etwa den, in irgendeiner praktischen Form zu funktionieren – leisten können muss. Dinge oder Systeme funktionieren oder nicht, egal ob in der Theorie oder der Praxis.

Das Konzept der Autonomie, einerseits als Selbstbestimmung und andererseits als Freiheit ›der‹ und ›zur‹ Kunst gefasst, ist seit jeher umstritten – es würde zu weit führen, diese Diskussion hier auch nur abzubilden. Deswegen ein pragmatischer Zugang: Kunstfreiheit ist in der Bundesrepublik Deutschland (und war es in der DDR) verfassungsrechtlich garantiert und wird in der Regel so ausgelegt, dass Künstler*innen doch bitte schön tun und lassen sollen, was sie wollen, solange das im Rahmen der Kunst stattfindet. Die Kunst als ästhetisch-gesellschaftliches Produkt künstlerischer Arbeit ist schließlich frei – so eine populäre Auslegung des natürlich sehr viel vielfältigeren Autonomiebegriffs.² Zumindest ideell soll damit der Zugang zu Kunst, ihre Produktion ebenso wie ihre Rezeption, inklusiv ›Allen‹ offenstehen oder möglich sein, ohne dass damit auch die realen Kosten der Produktion schon automatisch abgegolten wären. Inwieweit eine ›freie‹ Kunst im Sinne

1 Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*, München/Zürich 1964, S. 88f.

2 Vgl. etwa bei Hanno Rauterberg: *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2018.

eines garantierten ›all-inclusive‹-Zugangs zu allen Leistungen, wie im Pauschal-tourismus geläufig, möglich und wünschenswert wäre, ist eine andere Debatte.

Doch exponiert das staatliche System der Kunstförderung in Deutschland die Paradoxien dieser Ausgangslage in besonderer Weise, da sie zwar Projekte und Publikationen von Künstler*innen fördert bzw. bezuschusst, die von Künstler*innen dafür geleistete Arbeit aber nicht. Kunstförderung befördert also weder die Freiheit zur Kunst noch ihre Zweckfreiheit, sondern ihre Funktionalisierung durch Vermittlung und Vertrieb. Dies geschieht als Form der Kommodifizierung durch Dritte, in der Regel Institutionen und Verlage, die die eigentlichen Profiteure der Förderung sind. Dabei wird Kunst zur Ware in Form von Ausstellungs- oder Werkproduktionen und Büchern, Vermittlungsprogrammen, Events oder diskursiven Rahmungen, von deren Verkauf Künstler*innen zwar nicht leben können, dafür aber zumindest idealerweise Anerkennung finden.³ Tatsächlich gefördert werden vorrangig die Rahmenbedingungen und Apparate des Kunstbetriebs, dessen Ökonomie in Deutschland aus einer Mischkalkulation aus über den Kunstmarkt und über private, korporative sowie staatliche Kunstförderung geregelten Anteilen besteht. Zugleich ist ein nationales und jenseits des Ökonomischen reguliertes Kunstgeschehen auch durch kultur- und bildungspolitische Rahmenbedingungen eingebunden in die nunmehr globalisierte *Art World*: Eine traditionell ›universal‹ verstandene Kunst lässt sich kaum auf Ländergrenzen fixieren. Dennoch bestimmen ökonomische und politische Faktoren die Lebens- und Arbeitssituation der Akteur*innen des Kunstfelds immer schon mit und lassen sich daher auch nicht völlig von den internationalen Bedingungen der Kunstproduktion und -rezeption isolieren.⁴ Ohne dieses Problem vertiefen zu wollen, ist festzuhalten: Besonders förderwürdig sind jene Kunstformen, die sich gut vermitteln lassen, sei es durch Bestätigung eines bereits etablierten Kunstverständnisses – egal, ob es sich eher konservativ oder progressiv versteht, – oder durch Einbindung in Narrative, die sie als gesellschaftliche, politische oder ästhetische Innovation begründen und entsprechende Funktionalisierungseffekte zeitigen. Neben Kunstkritiker*innen, Kunsthistoriker*innen und nicht zuletzt auch Künstler*innen selbst übernehmen diese Vermittlungsfunktion auch Akteur*innen, die ihre Expertise nicht aus dem Kunstfeld im engeren Sinne ziehen und Verknüpfungen zu anderen Feldern – etwa Verwaltung, Wissenschaft und Wirtschaft – herstellen. Die Aussicht auf Förderung ist

3 Georg Seeflén hat angesichts der Debatte um eine »Systemrelevanz« von Kunst und Kultur in der Corona-Krise die Befürchtung geäußert, dass sich die Förderung der Kulturindustrie zu Lasten von Künstler*innen weiter verschärfen wird. Siehe <http://culturmag.de/crimemag/georg-seesslen-zur-systemrelevanz-von-kultur/128182>

4 Auch Kerstin Stakemeier betont das brisante »Verpflichtungsverhältnis«, das »moderne Subjekte« und »nationalstaatliche Gesellschaftlichkeit« aneinanderbindet; siehe dies.: *Entgrenzter Formalismus. Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, Berlin 2017, besonders S. 24–29.

vor allem dann günstig, wenn sich das Material vergangener Produktionen wiederum zur Akquise neuer Projekte erfolgreich nutzen lässt. Neben dem primären Kunstmarkt, der auf den Verkauf von Kunstwerken durch Galerien oder Kunsthändler*innen zielt (in der Regel von der ›künstlerischen Praxis‹ scharf getrennt), bestimmt auch die Kunstförderung die Formen und Formate der Kunstproduktion und verschiebt damit zugleich die zwischen Kunst und ihrer Ökonomie bestehenden Grenzen. Ausstellungen, Biennalen, Artist-in-Residence-Programme, Stipendien, postgraduale Studiengänge, künstlerische Forschung und dergleichen bilden spezifische Marktsegmente mit unterschiedlichen Möglichkeiten aus, erzeugen damit aber auch Systemzwänge für Künstler*innen. Die geläufigen Genrebezeichnungen der Kunstkritik von Galerien-, Antrags-, Biennale- oder Förderkünstler*innen sind in ihrer Zuspitzung nicht sehr trennscharf, beschreiben aber die zunehmende Ausdifferenzierung des Kunstfeldes, die weit mehr einem ökonomischen Imperativ zu folgen scheint, als Effekt künstlerischer Selbstbestimmung zu sein. Da die Spezialisierung auf nur einen exklusiven Teilbereich dieses Spektrums an Öffentlichkeit und Märkten nur in den seltensten Fällen ausreicht, um darauf eine Karriere aufzubauen, sind Künstler*innen darauf angewiesen, ihre Praxis auf ein Funktionieren unter komplexen Produktionsbedingungen auszurichten. Es geht darum, sich zwar immer wieder neu, aber immer auch wiedererkennbar zu erfinden. Angebot und Nachfrage bestimmen den Preis, zumindest was die Förderlandschaft betrifft. Zugleich jedoch werden Förderrichtlinien, die sich nicht allein aus den Formen und Praktiken künstlerischer Produktion herleiten, häufig aus der Kultur- und Bildungspolitik übernommen. In solchen Fällen sind thematische Vorgaben an die eingereichten Kunstwerke oder -projekte geläufig oder aber der Fokus wird wieder stärker auf die Person der Künstler*innen selbst gerichtet. Dieses Vorgehen jedoch führt nicht selten zu weitreichenden oder gar ›strukturellen‹ Diskriminierungen, die in der Regel diskursiv schwer zu fassen sind. Die oftmals ausgewiesene Altersgrenze für Bewerber*innen ist nur ein Beispiel.

Die kompetitiv gewonnene Pluralität der Formate, in der Kunst praktiziert, produziert, rezipiert und diskutiert wird, lässt sich auch als ein permanenter Transaktionsprozess beschreiben, in dem kulturelles Kapital, ökonomisches Kapital und Kunst gegeneinander abgewogen und eingetauscht werden.⁵ Nicht zuletzt aufgrund staatlicher Lenkung (Akademien, Institutionen, Förderung) und gut eingespielter Lobbyarbeit (Advisory Boards, Freundeskreise, private und korporative Förderer und Förderinnen) sind Kursschwankungen und Wechselverluste jedoch sehr ungleich verteilt. Ein systemisches Problem. Von Joseph Vogl wissen wir, dass Kompetitivität allerdings selten Pluralität im Sinne der Diversität erzeugt, sondern einen nivellierenden Effekt hat. Wettbewerb erzeugt mehr vom Gleichen

5 Siehe hierzu David Joselit: *After Art*, Princeton/Oxford 2013.

– egal, ob in Form von Gemälden oder als künstlerische Praxis. So lässt sich das Fördersystem mit Vogl analog zum ökonomischen Preissystem beschreiben, »das Nachfragen und Angebote koordiniert und über negative Rückkopplungen ›selbstorganisierende Systeme‹ einrichtet; und das System der Preise [oder Förderung; d. Verf.] schließlich ist es, das den unpersönlichen, zwanglosen Zwang des Wettbewerbs instruiert und wenn nicht ein stabiles Gleichgewicht, so doch eine schwankende Annäherung an ein optimales Gleichgewicht vollbringt«. ⁶ Die ständige Herausforderung, sich immer wieder neu auf Förderungen bewerben zu müssen, erzeugt einen ›zwanglosen Zwang‹, der sich als Formprozess auch auf die Formen künstlerischer Praxis und die daraus resultierenden förderungswürdigen Kunstformen auswirkt. Förderwürdige Kunst gibt somit immer auch Aufschluss über die der Förderung zugrunde liegenden Norm- und Qualitätsurteile und reproduziert eine spezifische Ästhetik, die Formate unabhängig davon prägt, ob sie in traditioneller Werk- oder innovativer Praxisform daherkommen, solange sie nur ›Kunst‹ sind. Ob Werk- oder Praxisformen mithin die bessere oder schlechtere Wahl innerhalb der künstlerischen Möglichkeitspalette sind, ist so gesehen grundsätzlich von der Finanzierbarkeit und speziell von den Konjunkturen des Fördersystems abhängig.

Der Ausgangsfrage geht noch grundsätzlicher eine andere voran. Künstlerische Praxis ist ein Sammelbegriff, der im engeren Sinne verschiedenste Formen künstlerischer Praktiken über disziplinäre, formale oder thematische Kategorisierungen hinweg (etwa als performative, interventionistische oder institutionskritische Praxis) sammelt und in den allgemeinen Kunstjargon eingegangen ist. Zudem lässt sich festhalten, dass ›Praxis‹ im Zuge der Konzeptualisierung der Kunst und als Phänomen der zeitgenössischen Kunst ein eigenes Genre ausgebildet hat, das sich am ehesten in Abgrenzung zur klassischen Objektproduktion oder ›Studiopraxis‹ und der Herstellung materialer Kunst-›Werke‹ bestimmen ließe. Die Frage ist nun, was eine ›Praxis‹ zur ›künstlerischen‹ macht, wie Kunst und Praxis mithin also in Beziehung stehen und was die ›künstlerische Praxis‹ gegenüber anderen Formen der Kunst – ebenso wie von anderen nicht-künstlerischen, etwa kuratorischen oder medizinischen Praktiken – abhebt, und in diesem Sinne wahlbeeinflussend für die Einleitungsfrage sein mag. Dabei steht ihr bezeichnenderweise keine ›künstlerische Theorie‹ als Pendant im Sinne der traditionellen Dichotomie von Praxis und Theorie gegenüber, während sich eine progressiv verstandene ›(Anti-)Ästhetik der Praxis‹ allerdings der Einordnung in eine traditionelle ›Werkästhetik‹ zu widersetzen scheint. Durch ihre Wirkungsabsicht wird der Werkcharakter gewissermaßen obsolet. Eine kritische Praxis der Kunst – beziehungsweise eine aus taktischen oder wirkungspragmatischen Gründen innerhalb der Kunst verortete Praxis – konnte bislang jedoch nicht völlig suspendieren, dass ihr Gelingen als kritische

6 Joseph Vogl: *Das Gespenst des Kapitals*, 6. Aufl., Zürich 2012, S. 57.

und künstlerische Praxis – mithin ihr Erfolg – sowohl als Praxis als auch als Kunst gleichermaßen zur Evaluierung steht. Sebastian Egenhofers Neufassung des Konzepts der *Produktionsästhetik*⁷ lässt genau darauf schließen. Dieses Konzept trage, so Egenhofer, »der zentralen marxistischen Einsicht Rechnung, dass die Produktion nicht dargestellt, nicht sichtbar gemacht oder erzählt werden kann. Die Darstellung kommt gegenüber der Produktion immer zu spät, denn das Produzierte der Produktion ist die Ebene der Darstellung selbst.«⁸ Mit Blick auf die gegenwärtigen Produktionsbedingungen von Künstler*innen hieße dies, dass alles, was sie anfassen, in Kunst – oder künstlerischer Praxis – aufgeht und so alle Arbeit verbirgt. Eine hochgradig ambivalente Bestimmung, die ebenso wie König Midas' Gabe alles, was er berührt, in Gold zu verwandeln, an die Existenz geht. »Produktionsästhetik«, wie Egenhofer sie versteht, »arbeitet die Struktur dieses Risses heraus, der jede Darstellung von ihrem Gewordensein trennt. In diesen Riss ist das Kunstwerk eingelassen. Mit der Seite seiner Anschaulichkeit, seiner ästhetischen oder bildförmigen, verdeckt es ihn. In der ästhetischen Präsenz ist die Produktion konstitutiv vergessen.«⁹ Zwischen der Präsenz des Kunstwerks und dem Arbeitsprozess seiner Herstellung oder Aufführung wäre somit ein wesentlicher Antagonismus als unauflöslicher Widerspruch bestimmt, ohne den Kunst nicht als Kunst gedacht werden könnte. »Es gehört jedoch zur Struktur des Kunstwerks, den Rand dieses Vergessens zu berühren und umzuwenden«,¹⁰ so Egenhofer. Also auch dasjenige, was nicht Kunst ist, in Kunst zu verkehren, und somit auch die ausgeschlossene Arbeit als künstlerische Praxis in die ästhetische Form von Kunst zu verwandeln. Oder wiederum mit anderen Worten: »Durch diese Umwendung, die die Beziehung seiner Form zur Produktion expliziert, wird die ästhetische Gegenwart in eine Krise versetzt, die sich als Geschehensstruktur des Werkes bestimmt.«¹¹ Das Argument zielt auf eine ausgreifende Expansion »der Kunst«, die auch noch ihr scheinbar Gegensätzliches unter einen absoluten Formbegriff bringt – und die sich anhand der Kunstgeschichte an der Wende von der modernen zur gegenwärtigen Kunst leicht exemplifizieren ließe. »Produktionsästhetik« würde den Produktionsprozess (oder die künstlerische Praxis?) dem Kunstwerk als Produkt zuschlagen und dabei die Produktionsbedingungen der Produzent*innen vergessen (machen). Arbeit erscheint hierbei auch als eine mögliche Funktion innerhalb der alles subsumierenden Form autonomer Kunst.

Damit konvergiert tatsächlich die für Akteur*innen des Kunstbetriebs täglich zu machende Erfahrung: Im allgemeinen Kunstjargon – vom Presstext über den

7 Siehe hierzu Sebastian Egenhofer: *Produktionsästhetik*, Zürich 2010.

8 Ebd., S. 7.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

Fachartikel bis in die Konversation hinein – hat sich die Rede von der ›künstlerischen Praxis‹ längst dahingehend durchgesetzt, dass der Praxisbegriff weitgehend unspezifisch verwendet wird und alle möglichen Handlungen abdeckt, die in irgendeiner Weise zum Kunstmachen (der ›Produktion‹ von Kunst) zählen können. Das kann traditionelle, auf eine künstlerische Technik bezogene Handlungen einschließen – wie im Falle der Malerei das Grundieren von Leinwänden und das Auftragen von Farbe – ebenso wie die konzeptuelle Entscheidung, Malerei überhaupt als Technik zu benutzen oder sich generell künstlerisch mit einem bestimmten Thema in einem spezifischen Format auseinanderzusetzen, und bis hin zur aktivistischen Praxis als spezifischer Form der künstlerischen reichen. Darüber hinaus dehnt die Formulierung sich auf die Bereiche aus, in denen Künstler*innen tätig sind, etwa wenn sie außerdem schreiben, kuratieren, in einer Band spielen, einen Projektraum betreiben usw., was in der nichtkünstlerischen Arbeitswelt als Hobby oder Engagement bezeichnet wird. Diese Handlungen werden durch einen expansiven Praxisbegriff der Kunst eingemeindet und gerade darum sorgfältig vom Leben geschieden. Nicht wenige Künstler*innen werden außerdem auch schlafen, Rad fahren, Kaffee kochen, einem Brotjob nachgehen oder in durchaus zahlreichen Ausnahmefällen – als Professor*innen oder Lehrende – Angestellte im öffentlichen Dienst oder sogar verbeamtet sein. In all diesen Fällen würde erst unter den Vorzeichen der Kunst eine wie auch immer ›künstlerisch‹ geartete Arbeit geleistet und dabei das ›Produkt Kunst‹ entstehen. Eine entsprechende Differenzierung der geleisteten Arbeit oder des dabei entstandenen Produkts – an der eine ambitionierte Kunstkritik ordentlich zu knabbern hätte, will sie der unausweichlichen Differenziertheit gerecht werden – wäre etwa gegenüber dem Finanzamt, der Künstlersozialkasse oder bei Anträgen auf Kunstförderung zu leisten und wird von diesen Instanzen tatsächlich auch eingefordert. Auch auf das Risiko reduzierter Differenziertheit hin, vom plötzlich ziemlich zwingenden Zwang ganz zu schweigen. Das Beispiel René Magrittes, der seine künstlerische Praxis bewusst »in der Geborgenheit eines gut bürgerlichen, geordneten Lebens« – mit dem Brotjob des Grafikers und zumindest zeitweise dem Parteibuch der kommunistischen Partei in der Tasche – situierte, um getrennt davon »in [s]einer Freizeit mit aller Kraft an dem Werk [zu] arbeiten, das [er] der Welt hinterlassen«¹² wollte, ist gegenwärtig kaum noch vorstellbar. Künstler*innen arbeiten selbst und ständig, so scheint es, und umso mehr, wenn sie Professor*innen auf Lebenszeit sind: Die Kunst wird qua Besoldung und dem Zeitmanagement geschuldet zum Hobby degradiert und muss zur Berufslegitimation hochstilisiert werden, mithin muss ständig vom heteronomen Stand- zum autonomen Spielbein hin- und hergewechselt werden. Als Kleinunternehmer*innen oder Soloselbstständige sind Künstler*innen

12 René Magritte zit.n. David Sylvester: *René Magritte*, Köln 2009, S. 53.

überdies auch noch zur Freiheit verdammt, als Angestellte ihrer selbst für Management, Booking, Controlling, Ein- und Verkauf sowie Kundenbetreuung zuständig zu sein. Was nicht unmittelbar ›künstlerischer Praxis‹ zugeschlagen werden kann, soll ihr zumindest funktional zuspätspielen, sofern es überhaupt als Aktivität wahrgenommen werden kann. Markus Miessen hat für diese anhaltende Dauertätigkeit den Begriff des »Crossbench-Praktiker«¹³ vorgeschlagen. Dessen Praxis beschreibt Miessen als Reaktion auf ein wesentliches Dilemma zeitgenössischer Produktionsbedingungen: »Um sich im gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Klima der Praxis zumindest ein kleines bisschen Optimismus zu bewahren, muss man einen Bereich schaffen, indem es möglich zu sein scheint, den ständig jammernden Pessimismus und die Schwarzmalerei des heutigen Lebens zu überwinden.«¹⁴ Kunst könnte demnach als ein Bereich des uneingeschränkten Optimismus verstanden werden, in dem eine idealisierte Praxis ebenso voraussetzungs- wie klaglos all das noch leisten sollte, was in anderen Lebensbereichen als Zumutung erfahren würde. Anders formuliert wäre die Annahme einer autonomen künstlerischen Praxis nur aufrechtzuerhalten, indem alle Funktionen der Arbeitsorganisation, die diese Vorstellung ermöglichen und tragen von Künstler*innen selbst erbracht werden. Folglich muss man es sich erarbeiten, an den eingangs angeführten Vorstellungen ideeller Zweckfreiheit der Kunst und einer relativen Freiheit zur Kunst, an die Freiheit der Kunst, sich selbst einen Zweck zu geben oder in irgendeiner Form zu funktionieren, festzuhalten zu können. Wie Miessen im Anschluss an Peter Sloterdijk meint, »muss der einzelne Designer [oder Künstler*in; d. Verf.] versuchen, ein bestimmtes Kompetenz-Universum zu schaffen, ein Territorium, in dem man als souveränes Individuum existieren kann, und zwar nicht im Sinne relativer Spezialisierung, sondern eher umgekehrt: Der zeitgenössische Experte darf nicht zu einem noch spezifischeren Könnler auf einem einzigartigen Gebiet werden, sondern zu einem inkompetenten Könnler, der im Ozean der Praktiken navigiert.«¹⁵ Demnach wären »Crossbench-Praktiker*innen« Dilettant*innen, deren Maxime auf den Werbeslogan einer bekannten Baumarktkette heruntergebrochen werden könnte: »Respekt, wer's selber macht!« Doch reicht dies hin, um die Komplexität gegenwärtiger künstlerischer Praxis zwischen Autonomie und Funktionalisierung genauer zu bestimmen? Immerhin: keine Kunst, mithin auch keine künstlerische Praxis ohne Arbeit – womit in Adornos Sinne eine Binnengrenze des Autonomiebegriffs bestimmt wäre.

13 Markus Miessen: »Der Crossbench-Praktiker«, in: ders.: *Albtraum Partizipation*, Berlin 2012, S. 196.

14 Ebd.

15 Ebd. Miessen verweist auf Peter Sloterdijk, Sven Voelker: *Der Welt über die Straße helfen – Designstudien im Anschluss an eine philosophische Überlegung*, München 2010, S. 11-12.

Dass ›Arbeit‹ und ›Praxis‹ ›künstlerisch‹ wurden beziehungsweise an die Stelle des ›Kunst-Machens‹ traten, vollzog sich in zwei Phasen: Zunächst im Zuge des *conceptual turn* der Kunst. Dieser erfolgte parallel zur Konjunktur des Kunstmarktes der 1960er und brachte neben einer massiven Ausweitung künstlerischer Darstellungsformen auch eine funktionale Expansion für Kunst mit sich. In der zweiten Phase begünstigten die postkonzeptuellen Verfahren der 1980er und 1990er Jahre eine Transformation von ›Werken‹ zu ›Projekten‹ und ›Vermittlung‹. Dies war auch eine Reaktion auf die veränderten ökonomischen Bedingungen, nachdem der Kunstmarktboom der 1980er Jahre implodiert war und die letzte Dekade des 20. Jahrhunderts mit einer Rezession begonnen hatte. Zugleich lässt sich mit Helmut Draxler seit Ende der 1970er Jahre ein erstarkendes Interesse an der Ausstellungs- und Diskursförmigkeit von Kunst feststellen, das zu ihrer »Praxis-Orientierung« sicherlich beiträgt.¹⁶ Dass mit der Konzeptualisierung der Kunst verstärkt ihre politischen und ökonomischen Grundlagen in den Blick gekommen sind, hat diese Entwicklung nur begünstigt – auch wenn sich das mit der konzeptuellen Kunst der 1960er Jahre explizit formulierte und bald enttäuschte Versprechen ihrer Dematerialisation¹⁷, mithin eine Grundsatzkritik an ihrer Objekt- und Warenförmigkeit, nicht eingelöst hat. Eher im Gegenteil, wie der Blick auf die Wirtschaftsgeschichte der konzeptuellen Kunst selbst zeigt:¹⁸ Zum traditionellen ›Objekt‹-Portfolio aus Gemälden, Skulpturen und Reproduktionstechniken kam nun ein Portfolio ästhetisch-kultureller ›Dienstleistungen‹ hinzu, das seither noch angewachsen ist und sich je nach Verwertbarkeit in den kommerziellen oder institutionellen Segmenten des Kunstbetriebs weiter ausdifferenziert hat.

Schon in den 1970er Jahren kam Dieter Hoffmann-Axthelm in seiner *Theorie der künstlerischen Arbeit*¹⁹ zu der Überzeugung, dass unter den Bedingungen einer »durchkapitalisierten Gesellschaft« Kunst zwar »vernichtet« worden sei, dies jedoch »unauffällig« geblieben sei. Als »scheinbar nur bürgerlicher Fetisch« ihrer Autonomie wäre sie schlicht ungläubwürdig geworden.²⁰ Gleich zu Beginn seiner Ausführungen kommt er zu dem konsequenten Schluss: »Das Ende des Fetischs – desjenigen Kunstwerkes, das von Verwertungen frei war unter der Bedingung, gesellschaftlich wirkungslos zu sein – wird akzeptieren und als Fortschritt fassen, wer begriffen hat, dass die Frage nach den Bedürfnissen aller sich nur auf

16 Siehe Helmut Draxler: »Die Abkehr von den Wenden. Eine zentrifugale Avantgarde (1986-1993)«, in: Matthias Michalka (Hg.): *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990*, Köln 2015, S. 47-62.

17 Lucy R. Lippard: »Postface«, in: dies.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles/London 2001, S. 263f.

18 Vgl. Sophie Richard: *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, London 2009.

19 Dieter Hoffmann-Axthelm: *Theorie der künstlerischen Arbeit*, Frankfurt a.M. 1974.

20 Ebd., S. 7.

Basis der Aufhebung jeglicher Form des Eigentums weniger stellen kann.«²¹ Diese Aufhebung erscheint jedoch auch unter den aktuellen Produktionsbedingungen in weiter Ferne, wenn nicht weiter denn je. Bemerkenswert ist an dieser Stelle Hoffmann-Axthelms rigorose Absage an jegliche Autonomie von Kunst bei gleichzeitiger Feststellung ihrer Funktionalisierung durch kapitalistische Gesellschafts- und Klassenverhältnisse. Die Hoffnung, Kunst könne selbst eine Funktion zur Veränderung dieser Verhältnisse zum – wie auch immer gestalteten – Besseren jenseits ihrer Eignung als »bürgerlicher Fetisch« übernehmen, scheint hingegen vollständig enttäuscht.

Fand in den 1960er Jahren in post-avantgardistischen und aktivistischen Zusammenhängen ein semantisch-soziologischer Transfer von Künstler*innen zu Kulturarbeiter*innen – etwa im Zusammenschluss der Art Workers' Coalition (AWC)²² – statt, haben die 1990er Jahre keine gleichwertige Transformation von Künstler*innen zu Kunstpraktiker*innen hervorgebracht, sondern vielmehr eine Spaltung zwischen gewissermaßen rückverzauberten Künstler*innen im Besonderen und Kulturschaffenden im Allgemeinen erzeugt; oder in Förderkategorien gesprochen zwischen (professionellen) Künstler*innen und »freier Szene«, von der sich, wer als Künstler*in etwas auf sich hält, selbstverständlich absetzen muss. Die zahlreichen Serviceangebote einer als Dienstleistung inszenierten Kunst mit Vorläufern in den staatlich-korporativ geförderten Skulpturenprogrammen für den öffentliche Raum in Großbritannien seit Mitte der 1960er Jahre über Community-basierte künstlerische »Projekte« bis hin zu *New Genre Public Art*²³ waren oft nicht mehr als spielerische oder ironische Kommentare auf eine postfordistische Dienstleistungsgesellschaft, ohne jedoch in letzter Konsequenz eine weitreichendere »praktische« Gesellschaftskritik daraus abzuleiten. Praktisch kamen sie häufig über Kommissionierungen zustande und förderten neue Formen künstlerischen Unternehmertums. Bereits in den 1990er Jahren wurden entsprechende Entwicklungen, insbesondere die mangelnde Widerstandskraft gegen kommerzielle und institutionelle Absorption kritisiert. So weist Miwon Kwon ausgehend von Isabelle Graws griffiger Formel einer zum Spektakel gewordenen Kritik auf die Entgrenzung der Kommodifizierung »as a cipher of production and labor

21 Ebd.

22 In der Art Workers' Coalition fanden sich neben Künstler*innen aus verschiedenen Feldern zudem aber auch Autor*innen, Kritiker*innen, Kurator*innen und Museumsmitarbeiter*innen zusammen. Neben öffentlichkeitswirksamen Protestaktionen – etwa die 13 an das Museum of Modern Art gerichteten Reform-Forderungen (»13 Demands«, 28. Januar 1969) sowie ein gegen die Fortsetzung des Vietnamkriegs gerichteter Kunststreik (»Moratorium of Art to End the War in Vietnam«, 15. Oktober 1969) – wurden im Rahmen der AWC auch gewerkschaftliche Strukturen erprobt. Siehe hierzu Julia Bryan-Wilson: *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley/Los Angeles/London 2009.

23 Siehe hierzu Susan Lacy: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle 1995.

relations«²⁴ hin, die nunmehr nicht nur den Bereich der materialen Objektproduktion, sondern auch die Dienstleistungs- und Managementbereiche erfassen würde. Noch deutlicher wurde die Problematik anhand der im institutionellen Ausstellungsbetrieb und im Kunsthandel ungleich erfolgreicherer Praktiken, die sich den *Relational Aesthetics* zuschreiben lassen.²⁵ Die Nullerjahre haben vielleicht als Effekt der ökonomistisch-neoliberalen Kolonialisierung des Kunstjargons zu einer paradoxen Resubstanzialisierung, Privatisierung und Individualisierung von Kunstansprüchen beigetragen, die sich sprichwörtlich in den Redensarten »I do XXX as my art« oder »my art is XXX« ausdrückt.

Marx' utopisches Bonmot einer (kommunistischen) Gesellschaft, in der jede*r frei wäre, »heute dies, morgen jenes zu tun, morgens zu jagen, nachmittags zu fischen, abends Viehzucht zu treiben und nach dem Essen zu kritisieren«,²⁶ scheint unter gegenwärtigen (kapitalistischen²⁷) Bedingungen Realität geworden zu sein, wenn auch unter gänzlich anderen Vorzeichen. Die im Zuge der Covid-19-Pandemie zumal aus der Kulturszene lauter werdenden Forderungen nach einem bedingungslosen Grundeinkommen weisen jedenfalls auf eine drastische Verschärfung der ökonomischen Situation von Künstler*innen und kulturellen Akteur*innen selbst in einem einkommensstarken Land wie Deutschland hin. Wie Feldversuche etwa in Alaska, Brasilien, Finnland, im Iran oder in Kenia zeigen, ist das bedingungslose Grundeinkommen in Ländern mit niedrigem Bruttosozialprodukt ein probates Mittel der Armutsbekämpfung und beschränkt sich entsprechend auf ärmere Bevölkerungsgruppen – mit durchaus messbaren Effekten, was Gesundheit, Infrastruktur und Bildung betrifft.²⁸ Ohnehin zeichnen sich die Biografien zahlreicher Kulturarbeiter*innen – Künstler*innen im spezifischen Sinn ebenso wie allgemein Kulturschaffende – durch komplexe Patchworks aus, wie sie auch für den Niedriglohnsektor und durch die digital-technologisch angeschobene Gig-Economy zu verzeichnen sind und die einen

24 Vgl. Miwon Kwon: *One Place After Another*, Cambridge, Mass./London 2002, S. 47 und S. 50.

25 Siehe hierzu Nicolas Bourriaud: *Radikant*, Berlin 2009, sowie besonders die Entgegnungen von Claire Bishop: »Art of the Encounter: Antagonism and Relational Aesthetics«, in: *Circa*, 114 (Winter 2005), S. 32-35, und Georg Baker: »Beziehungen und Gegenbeziehungen: Ein offener Brief an Nicolas Bourriaud«, in Yilmaz Dziewior (Hg.): *Zusammenhänge herstellen. Contextualize*, Köln 2003, S. 126-140.

26 Karl Marx/Friedrich Engels: »Die deutsche Ideologie«, in: dies.: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, Bd. 1, Berlin 1970, S. 201-273, hier S. 225.

27 Präziser müsste hier von einem finanzialisierten Kapitalismus als »weiterer realer Mystifikation der Natur des Kapitalismus« (Jörg Huffschnid) und seinen Effekten auf Polit-, Wirtschafts- und Gesellschaftssystem und vor allem seine – negativen – Auswirkungen auf die Konzepte von Arbeit und Wert die Rede sein.

28 Vgl. <https://katapult-magazin.de/de/artikel/wo-klappts-wo-nicht> vom 10. Juli 2019.

Nachhall auf die Arbeitsbedingungen im Kunstfeld erzeugen. Es sei nur am Rande auf die prekären und damit zu Patchwork-Verdienstformen zwingenden Beschäftigungsverhältnisse in der universitären Forschung und Lehre, nicht nur in den Geisteswissenschaften hingewiesen. All diese prekären Patchworks wirken sich durch ihre politischen, sozialen und nicht zuletzt ökonomischen Produktionsbedingungen auf die Spielräume für ästhetische – oder wissenschaftliche – Differenzen in stark begrenzender Weise aus. Wie und ob eine Ausdifferenzierung von Autonomie und Funktionalisierung – wenn auch nur als Leitgedanke – vorstellbar ist, hängt wohl wesentlich von den allgemeinen Rahmenbedingungen und dem individuellen Vermögen (kein Witz!) ab, in denen dieser Anspruch erhoben wird. Wiewohl das Kunstfeld mit seinen Akteur*innen und Institutionen einen gesellschaftlichen Teilbereich ausbildet, ist Kunst keineswegs eine Klasse für sich, sondern bildet als Traverse ein breites Spektrum an ökonomischem, sozialem und kulturellem Kapital ab. Dessen Diversität und die Verteilung von Kapital und Privilegien werden jedoch im Jargon der *Creative* oder *Cultural Industries* und unter der Proklamation einer *Global* und *Contemporary Art* weniger beschrieben als überschrieben – und somit verdeckt.

Innerhalb dieses heterogenen Feldes finden sich, qua Reichtum abgestützt, exponierte Privilegien ebenso wie strukturell bedingte äußerste Prekarität, die auch in globaler Perspektive sehr ungleich verteilt sind.²⁹ Über viel Geld und ebensolche Privilegien zu verfügen, ist nicht nur in Deutschland von Vorteil. Über Geld und/oder Privilegien zu verfügen, ist freilich nicht nur in einer westlichen Industrienation möglich, so wie sich diese Privilegien nicht auf eine Minderheit weißer, heterosexueller, alter Männer beschränken. Die Verfügungsgewalt über Geld und Privilegien ist auch innerhalb verschiedener Gruppen meist sehr ungleich verteilt. Verteilungsgerechtigkeit ist ein global zu beobachtendes Phänomen – jedoch mit regional sehr unterschiedlichen Niveaus zu Ungunsten des globalen Südens.

Am unteren Ende des Spektrums muss das Ideal von Autonomie der alltäglichen Lohnarbeit abgerungen werden, wenn es nicht gänzlich illusorisch erscheint. Und dennoch übt dieses Ideal nicht unähnlich wie zu Zeiten Karl Philipp Moritz' auf viele eine besondere Faszination aus – nunmehr als postbürgerlicher Fetisch. Als Hoffnung auf eine bessere Zukunft erlaubt es, all die Strapazen und Zumutungen der Gegenwart mit einer utopischen Zukunft zu verrechnen. Die gesellschaftlichen Funktionen von Kunst werden häufig als Gestaltungsspielräume überschätzt oder als Rückzugsorte verklärt, ohne den gesellschaftlichen und ökonomischen Druck angemessen zu berücksichtigen, der noch die marginalste Nische heimsucht, um sie zu kommodifizieren. Die Möglichkeit hingegen, gesellschaftliche Funktionen wahrzunehmen oder (kultur-)politische Forderungen zu formu-

29 Siehe hierzu, Hans-Jürgen Hafner, Steffen Zillig: »Kontostände«, in: *Intercity*, 2 (Sommer 2018), S. 2-4 u. S. 27-32, www.eurogruppe.be

lieren, beschränkt sich bei einem Großteil der prekären Kulturschaffenden auf ein bescheidenes Maß an Widerspruch, der sich nicht wesentlich von den Möglichkeiten des nicht ins Kunstfeld eingeschlossenen Prekariats unterscheidet. Die immer wieder beschworene gesellschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur lässt sich nur selten anhand ihrer Wirksamkeit nachvollziehen und kann daher nur als schwacher Trost für die ökonomische und politische Mittellosigkeit gelten.

Dem gegenüber stellt sich Künstler*innen, deren Karrieren aufgrund welcher Faktoren auch immer durch ökonomischen Erfolg und Anerkennung ausgezeichnet sind, diese Herausforderung nicht in gleicher Weise. Sie verfügen über Mittel und Aufmerksamkeit und dennoch erscheinen ihre Positionen nicht selten gerade dadurch korrumpiert oder nach dem calvinistischen Muster ohnehin über jede Kritik erhaben, wenn Erfolg automatischer Ausweis von Qualität ist und sich entsprechend zwangsläufig für diejenigen einstellt, die ihn immer schon verdient haben. Die Autonomie dieser Kunst geht in ihrer Funktion innerhalb einer ästhetisch, kulturpolitisch und ökonomisch seit den 1960er Jahren zunehmend nahtlos in die Kulturindustrie eingegliederten Kunst nunmehr vollständig auf. Ökonomischer Erfolg und emanzipatorische Glaubwürdigkeit sind gerade unter kulturindustriellen Bedingungen aber oft nur schwer vereinbar. Innerhalb der zeitgenössischen Kunst, die sich längst über alle Maßen hinaus entgrenzt hat und auch noch die letzten Unterscheidungskriterien zwischen Sub-, Durchschnitts- und Hochkultur sowie allen Gattungen, Genres und Geschichten in pures ›Sich-Ereignen‹ aufgelöst hat, wird auch der letzte Funke Glauben an eine Ästhetik des Widerstands – oder eine widerständige Ästhetik – erstickt. Längst lassen sich in der Erfahrung von Kunst, egal ob sie in Form von Werken ästhetisch oder im Rahmen von Praxen teilnehmend erfahren oder vollzogen wird, nicht mehr die Erlebnisse behaupten, die alleine durch ihre Form oder Erscheinung kritisch zu allen anderen Erzeugnissen der kapitalistischen Produktion stehen können. Ein kritischer Diskurs, der dies immer wieder an spezifischen künstlerischen Formaten nachweist, wird nicht selten durch die ökonomischen und/oder politischen Produktionsbedingungen ad absurdum geführt, unter denen diese oder jene Kunst entstanden ist. Das Geld wird ohnehin auf dem Sekundärmarkt, zumal im Auktionswesen gemacht.

Die Arbeitsteilung der postindustriellen Gesellschaften teilt auch die Kulturarbeiter*innen in der Wahrnehmung und Forderung ihrer politischen Funktionen. Gerald Raunig bezeichnet dies als »Tendenzen der Modulation der Kreativität«³⁰, um einen Interessenkonflikt zu beschreiben, der Marx' Utopie auf den Kopf stellt:

»Der ›freischaffende Künstler‹ dient als modellhaftes Instrument für die Modulation der Kulturarbeit hin zu einer Feier von Entrepreneurship, Selbstunterneh-

30 Gerald Raunig: »17 Tendenzen der Kreativität«, in: ders.: *Industrien der Kreativität. Streifen und Glätten 2*, Zürich 2012, S. 31-36.

mertum und Gründer-Pathos. Was einst als Autonomie der Kunst auf die freien Kunstschaffenden projiziert wurde, wird nun einem immer weiter ausfransenden Feld von Kulturarbeit zugemutet.«³¹

Längst sucht der *Neue Geist des Kapitalismus*³² – wie gesagt ein zudem finanzialisierter Kapitalismus – die materiellen Produktionsverhältnisse von Kunstschaffenden heim. Die Verschiebung von einer Kritik der Kulturindustrie aus der Warte ›der Kunst‹, beides im Singular, wie sie seit Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung*³³ eine linke Kritik an den ökonomischen Verhältnissen des Kunstbetriebs formulierte, hin zum differenzgesättigten Plural der *Creative* und *Cultural Industries*, die in den Wordings des Kultur- und Stadtmarketings wie ein Mantra beschworen werden, verkehrt alles Negative in das begehrenswerte Versprechen unendlichen Wachstums und Aufstiegschancen für alle und jede*n.³⁴ In diesem Wettbewerb schrumpft Autonomie zum Asset und Feigenblatt eines hemmungslosen Individualismus, indem es vorrangig um die Verwirklichung persönlicher Ziele geht: »my art« auch im Sinne einer Verwechslung des Ästhetischen mit dem Ökonomischen. Künstler*innenbiografien sind dabei äußerste Verkörperungen des Wunsches nach einem besonders einzigartigen und originellen Leben, das sich innerhalb einer *Gesellschaft der Singularitäten*³⁵ von allen anderen Lifestyles abhebt. Künstler*innen stehen diesem gesellschaftlichen Ideal – oder dieser Ideologie – im eigenen Selbstverständnis zwar meist grundsätzlich ›kritisch‹ und oppositionell gegenüber, sind aber gerade darin noch exponierte *Role Models* eines scheinbar autonomen und authentischen Lebens: ›Kuba‹ und ›Paris‹ sind die namensgebenden Bestandteile eines 2014 in Berlin gegründeten Kunstmagazins »for young art«, das sich explizit als »platform to extend personal and professional networks«, nicht aber als Ort der theoretisch-kritischen Reflexion der Kunst und ihrer Diskurse versteht.³⁶ Unausgesprochen bleibt, ob mit ›Kuba‹ auf das karibische Touristenziel oder eines der letzten realsozialistischen Projekte, das politisch und ökonomisch noch *in action* ist, referiert wird und mit Paris auf die Stadt der Träume oder der modernen Kunst – der ›unique selling point‹ des Magazins ist es, ganz auf gängige Kunstmarkt- und Selbstverwirklichungsstrategien ausgerichtet zu sein: Praxis statt Theorie.

Um den Anspruch auf die Professionalität eines Global-Players aufrechterhalten zu können, werden all zu oft besonders prekäre und entfremdete Arbeitsver-

31 Ebd. S. 31.

32 Vgl. Luc Boltanski, Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.

33 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, 16. Aufl., Frankfurt a.M. 2006.

34 Vgl. Gerald Raunig: »Industrial Turn«, in: ders.: *Industrien der Kreativität. Streifen und Glätten* 2, Zürich 2012, S. 37-50.

35 Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 2018.

36 Siehe <https://kubaparis.com>

hältnisse in Kauf genommen, in denen Künstler*innen als billige Dienstleister*innen oder *content farmers* funktionalisiert werden. Die Übergänge zwischen Freundschaftsdiensten, Netzwerkpflege und Lohnarbeit sind fließend. »Gefragt ist eine wache Sensibilität für die wechselnden Chancen, eine Vertrautheit mit dem Kaleidoskop der sich bietenden Gelegenheiten, ein intimes Verhältnis zum Möglichen als solchem«, wie Paolo Virno festhält, um daraus eine Gegenwartsdiagnose kapitalistischer Gesellschaftsverhältnisse abzuleiten: »In der Produktionsweise des Postfordismus nimmt der Opportunismus zweifellos Züge einer Technik an.«³⁷ Als Technik lässt sich dies jedoch nicht lediglich als ein Kalkül charakterisieren, das allein Zugänge zu den Verwertungsprozessen der Kulturindustrie garantieren könnte. Das, was Virno als Opportunismus beschreibt, lässt sich nicht einfach erlernen, um es dann zielgerichtet zur Erfolgsmaximierung einzusetzen. Vielmehr hält Virno an anderer Stelle fest, »dass sich im Opportunismus die Sensibilität all jener manifestiert, die keine klare und definitive Richtung haben. Das heißt: Es handelt sich um eine verzweifelte Sensibilität für das Kontingente und Mögliche.« Von dieser Sensibilität ausgehend ließen sich nach Virnos Einschätzung allerdings »die Mächte der Gesellschaft neu denken«.³⁸

Versucht man dies, so lässt sich auch eine tiefe Spaltung beschreiben, die das Feld der sogenannten »freien« Kunstschaffenden durchzieht. So wäre am unteren Ende der prekär Arbeitenden damit eine ökonomische Überlebensstrategie benannt, deren Möglichkeiten permanent bedroht sind. Als ginge es vielmehr darum, sich eine »Sensibilität« im Sinne einer Hoffnung auf eine Utopie zu bewahren, als tatsächlich nicht vorhandene Möglichkeiten zu nutzen. Dem gegenüber gilt es am oberen Ende des Spektrums eine »Sensibilität« zu behaupten, die die vorhandenen Vermögen und Privilegien zu legitimieren vermag. Auch hier lässt sich eine Abstiegsangst erkennen, die zwar nicht von derselben existenziellen Bedrohung bestimmt wird, aber dennoch als anspornendes Narrativ zur Bestandssicherung oder Wachstumssteigerung gebraucht werden kann.

Eine »Gesellschaft der Singularitäten«, in der Kreativität zu einem gesellschaftlichen Imperativ stilisiert wird, sodass der Wunsch nicht kreativ sein zu wollen, »die Grenzen des Verstehbaren sprengt«³⁹, wie wiederum Andreas Reckwitz ausführt, erweist sich im selben Moment ebenso sehr als eine *Abstiegsgesellschaft*⁴⁰, wie

37 Paolo Virno: *Grammatik der Multitude. Untersuchungen zu gegenwärtigen Lebensformen*, Berlin 2005, S. 93.

38 Paolo Virno: »Ihr seid euer Potenzial! Gespräch mit Isabelle Graw«, in: Isabelle Graw, Helmut Draxler, André Rottmann (Hg.): *Erste Wahl (II). 20 Jahre »Texte zur Kunst«, 2. Dekade*, Hamburg 2011, S. 338-354, hier S. 353.

39 Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2012, S. 9.

40 Oliver Nachtwey: *Die Abstiegsgesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, 8. Aufl., Frankfurt a.M. 2018.

mit Oliver Nachtwey zu entgegnen wäre. Der von Ulrich Beck noch erwartete »Fahrstuhleffekt«⁴¹ will sich einfach nicht für alle gleichermaßen einstellen – kein Wunder, sind Fahrstühle zurecht auf eine bestimmte Benutzer*innenzahl beschränkt und auch der Platz auf dem Olymp ist nicht unendlich. Kein Wunder auch, dass dies Zweifel an Kreativität und Risikobereitschaft als kausal verschränktem Erfolgsrezept sät, es mit Alternativen dazu allerdings ebenfalls dürrig aussieht. Mangels Alternativen werden besonders die *Creative* und *Cultural Industries* immerzu als das ausgezeichnete Modell für sozialen Aufstieg beschworen. »Sehnsuchtsobjekt, Handlungsnorm, politisches Leitbild bleibt der soziale Aufstieg« trotz des wachsenden Bewusstseins von strukturellen gesellschaftlichen Ungleichheiten, wie Nachtwey herausstellt.⁴² Gerade im vergleichsweise inklusiven Kunst- und Kulturbetrieb hält sich (auch dank weicherer Evaluationskriterien als etwa im Sport) die Vorstellung, dass hier immer noch – eventuell die meisten – Chancen liegen. Die Sehnsucht nach sozialer Absicherung in einem »Normalarbeitsverhältnis«, die Nachtwey in steigendem Maße bei Studierenden diagnostizierte, scheint immer noch unvereinbar mit dem (Selbst-)Bild der freien Kunstschaffenden. Die Chancen auf dem kulturellen Arbeitsmarkt ein solches Arbeitsverhältnis realisieren zu können, erscheinen weitgehend illusorisch. Verbreitete Vorstellungen von Autonomie und Funktionalisierung von Kunst werden von diesen Gegenwartsdiagnosen nicht grundlegend in Frage gestellt, sondern lassen sich in einer Vielzahl differierender Narrative an entscheidenden Stellen zur Imagepflege einbauen, umso mehr, wenn das Image mit der jeweiligen Identität als *conditio sine qua non* hinterlegt ist. Diverse Akteur*innen können sich, auf das eine oder das andere berufen, um damit widerstreitende Agenden zu verfolgen. Heterogenste Lebensformen lassen sich so begründen, Mitbewerber*innen damit kritisieren und, wenn es angebracht erscheint, aus dem Feld schlagen.

Ad Reinhardts hintersinniges Dogma »Kunst ist Kunst-als-Kunst, und alles andere ist alles andere«⁴³ findet sich nicht selten in der Pragmatik einer doppelten Buchführung wieder, die es erlaubt, ein und dieselbe Tätigkeit mal einer künstlerischen Praxis, mal dem überlebensnotwendigen Broterwerb zuzurechnen. Reinhardt selbst hat sein »Kunst-als-Kunst«-Dogma in einer Reihe scheinbarer Paradoxa weiter ausgebaut:

»Eine künstlerische Arbeit ist nicht Arbeit. Arbeiten in der Kunst ist nicht Arbeiten. Arbeit in der Kunst ist Arbeit. Nichtarbeiten in der Kunst ist Arbeiten. Spiel in

41 Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a.M. 1986.

42 Nachtwey: *Die Abstiegs-gesellschaft*, 2018 S. 12.

43 Ad Reinhardt: »Kunst-als-Kunst«, in: Thomas Kellein (Hg.): *Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche*, München 1984, S. 136-141, hier S. 136.

der Kunst ist nicht Spiel. Geschäft in der Kunst ist Geschäft. Kunst im Geschäft ist Geschäft. Das Geschäft der Kunst ist nicht Geschäft.«⁴⁴

Eine einfache Handreichung zur Auflösung jedweder Paradoxien zwischen Autonomie und Funktionalisierung, die sich besonders im Alltag noch vor jeder etwaigen theoretischen Bestimmung von Kunst oder auch beim Kunstmachen – der ›künstlerischen Arbeit‹ – ständig auftun, gibt Reinhardt nicht. Dazu ist das Verhältnis zwischen Kunst und Arbeit auch zu verwickelt. Er selbst betrieb eine Form der doppelten Buchführung, indem er ein malerisches Werk entwickelte, das am gleichermaßen klassischen wie marktfähigen Format des Tafelbildes, der Präsentation im institutionellen und kommerziellen Ausstellungsbetrieb sowie dem Galeriesystem als Vertriebsform festhielt und als diskursive Flanke daneben in bissigen Comics und Texten finiten- und kenntnisreiche Kritik am Kunstsystem übte. Reinhardt war in politischen und kunstpolitischen Organisationsfragen bestens bewandert, wirkte aktiv etwa auch bei Künstlervereinigungen mit. Ohne sich aber exklusiv auf eine Seite festlegen zu lassen, praktizierte er eine das Leben mit der Kunst verbindende Trennung von Kunst und Leben. Eine Kritik, die in Anlehnung an Virno als ein sensibler, aber richtungsloser Opportunismus beschrieben werden kann, der weniger Möglichkeiten als Paradoxien und Herrschaftsstrukturen erkennt.

Innerhalb der Debatte um einen »kognitiven Kapitalismus«⁴⁵ wird die gesteigerte Flexibilisierung von Arbeit erneut problematisiert. Isabell Lorey verweist wiederum im Anschluss an Virno auf Marx' Unterscheidung von produktiver und unproduktiver Arbeit⁴⁶, kommt jedoch zu dem Schluss, dass »Marx' Instrumentarium [nicht] länger ausreichend erscheint, um gegenwärtige Produktions- und damit verbundene Lebensweisen zu verstehen«.⁴⁷ Ausgehend von Marx' prominentem Beispiel der Sängerin, die als eine frühe Vertreterin der *Creative Class* verstanden werden kann, zeigt Lorey eine innere Spaltung im Verhältnis von Arbeit und Kapital. So verdichtet Lorey ihre Analyse in zwei präzisen Fragen, die sich durchaus als rhetorische Fragen zu verstehen geben:

»Ist sie [die Sängerin] in Marx' Denken als ›unproduktiv‹ zu bezeichnen, wenn sie in ihrer künstlerischen Selbständigkeit, ihren zeitlich begrenzten Projekten nicht mehr ihre Stimme allein zu Markte trägt, sondern sich ständig mit ihrer gesamten Persönlichkeit verkauft, wenn ein Singen ›wie der Vogel‹ der Akquise des nächsten Jobs dient? Stehen darstellende, kommunikative Wissensarbeiter*innen, um

44 Ad Reinhardt: »Kunst-als-Kunst Dogma«, Teil V, in: ebd., S. 159-163, hier S. 159.

45 Vgl. Isabell Lorey, Klaus Neundlinger (Hg.): *Kognitiver Kapitalismus*, Wien 2012.

46 Karl Marx: »Produktivität des Kapitals. Produktive und unproduktive Arbeit«, in: Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke (MEW)*, Bd. 26.1: *Theorien über den Mehrwert*, Berlin 2000.

47 Isabell Lorey: *Die Regierung der Prekären*, Wien 2012, S 105.

von den performativen Virtuos*innen heute zu sprechen, als gleichzeitig Dienstleistende, Produzent*innen und Entrepreneure ihrer selbst nicht in den von ihnen geschaffenen Werten immer auch sich selbst als kapitalisierte Lebensform gegenüber, ähnlich und zugleich vollkommen anders als im Verhältnis, das Marx als ›produktive Arbeit‹ definiert hat?«⁴⁸

Unabhängig von einer Diskussion der Marx'schen Begriffe zur Beschreibung gegenwärtiger Arbeitsverhältnisse lässt sich vereinfacht festhalten, wie problematisch das Verhältnis von Arbeit zu allen anderen Lebensbereichen – und längst nicht nur der Kunst – geworden ist. Da wohl die Mehrzahl der Sänger*innen – um im Marx'schen Bild zu bleiben – ihr Auskommen nicht allein durch Singen erwirtschaften können, sondern daneben noch einer Vielzahl weiterer Erwerbsformen nachkommen müssen, beschränkt sich ihr Leben nicht allein auf Wissens- oder Kulturarbeit, wie auch immer man diese definieren mag. Folglich ist es keine Frage, unter welche Begriffe man das eigene Tun fasst, sondern vielmehr wie sich die einzelnen Teile prekärer Erwerbsbiografien zueinander verhalten. Wenn Künstler*innen als Aufbauhelfer*innen arbeiten, hilft dies nicht unbedingt bei der Akquise von Ausstellungen in einer nächst größeren Institution – eher im Gegenteil. Auch würde man sicherlich nicht davon ausgehen, dass ihre Fähigkeiten im Art Handling qualifizierten Aufschluss über ihre künstlerische Praxis geben können. Sofern dies nicht explizit im Rahmen eines konzeptionellen Werkbegriffes diskursiv wird, wie es etwa Jason Hirata in seiner Ausstellung *Lutz Bacher, Alex Bienstock, Matt Browning, Dora Budor, Levi Easterbrooks, Jim Fletcher, Saidiya Hartman, Debbe Hirata, Jason Hirata, Adam Khalil, Zack Khalil, Pope.L, Jason Loebs, Jordan Lord, Balthazar Lovay, Zoey Marks, Park McArthur, Vreni Naess, No Total, Jackson Polys, Lucas Quigley, Nick Raffel, Carissa Rodriguez, Noam Segal, Knut Olaf Sunde* 2019 im Kunstverein Nürnberg⁴⁹ versuchte, wird Aufbauarbeit meist nicht weiter erwähnt. Die Nürnberger Ausstellung wollte diese Arbeit explizit als von den genannten Künstler*innen organisierte ›Arbeit‹ – ›work‹ – allerdings in einem recht allgemeinen, nicht spezifisch künstlerisch eingeschränkten Sinn verstanden wissen.⁵⁰ Das machte es allerdings auch schwierig, die entsprechenden Arbeitsanteile oder -einsätze ästhetisch zu qualifizieren (und analytisch oder emanzipatorisch nutzbar zu machen). Demnach wäre dann alles irgendwie von irgendjemandem geleistete Arbeit, nachdem Produktion laut Egenhöfer ohnehin unsichtbar bleiben müsse.

Als Technik eines Opportunismus scheinen die Möglichkeiten, die sich daraus ergeben könnten, einem hohen Maße an Unwägbarkeiten ausgesetzt. Die Präsenz

48 Ebd. S. 104f.

49 Zur Ausstellung siehe: <https://kunstvereinnuernberg.de/ausstellungen/jason-hirata>

50 Siehe hierzu auch die Kritik von Michael Franz: »Institution: Full-Circle«, <https://brand-new-life.org/b-n-l-de/institution-full-circle/> vom 23.07.2019.

innerhalb eines bestimmten Feldes sagt noch nichts über die Verteilung von Sichtbarkeiten und Machbarkeiten darin aus. Das stete Vertrauen in Netzwerke wird durch die schlichte Beobachtung konterkariert, dass wohl nichts so wenig wahrgenommen wird wie der Mikrofonhalter einer*s herausragenden Sänger*in – sofern er seine Funktion erfüllt und nicht zur Intensivierung von ›Performancearbeit‹ herumgeschleudert oder sonst wie ›bearbeitet‹ wird. Ähnlich ergeht es häufig auch ›Performer*innen‹, die als Interpret*innen an der Aufführung von Performance-Kunst anderer mitwirken. Über ihre physische Präsenz oder körperliche Arbeit hinaus sind sie mehr und mehr auch aufgefordert, ihre Subjektivität als Künstler*innen oder schlicht Menschen mit in diese Tätigkeit einzubringen, um so die Konzepte anderer zu erweitern oder fortzuführen. In Zeiten, in denen alle ohnehin jederzeit alles geben, eher eine Selbstverständlichkeit. Geht Teilhabe über das strenge Skript delegierter Performance hinaus, bedeutet dies nicht zwingend auch geteilte Autorschaft.⁵¹ Freilich, Treuepunkte, Bonuszahlungen oder Erfolgsgarantien kann man auch in anderen Wirtschaftszweigen nicht erwarten. Auch Virno stellt derlei nicht in Aussicht, sondern hebt die hochgradige Ambivalenz des Opportunismus noch einmal deutlich hervor. Dazu verwendet er das Bild von Zwillingenbrüdern, »dem aktuellen Opportunisten, der ein extrem unangenehmer, manchmal sogar schrecklicher Typ ist« und einem, »der ebenfalls eine Sensibilität für das Kontingente und Mögliche besitzt, die in eine ganz andere Richtung geht«.⁵² Diese beiden Typen zu unterscheiden, verlangt wiederum eine gesteigerte Sensibilität auch gegenüber dem Opportunismus als Sensibilität, auch dort noch, wo er sich in der banalsten Skrupellosigkeit zeigt. Eine Herausforderung, die in letzter Konsequenz das eigene Handeln immer auch selbst in dieser Ambivalenz befragt, anstatt sich vorschnell mit dem ›richtigen Opportunismus‹ zu identifizieren. Als Handreichung zur Veränderung des Status Quo, wie auch immer man diesen begreifen mag, dient dies nicht unmittelbar.

Doch kann auch Opportunismus nicht exklusiv für Kunst und Kultur im engeren Sinne reklamiert werden, sondern diffundiert mit der wachsenden Bedeutung, die den *Cultural Industries* als prägendem Modell gegenwärtiger Arbeitsformen zugeschrieben wird. Reckwitz spricht in diesem Zusammenhang von »Spannungsfelder[n] hochqualifizierter Arbeit: Zwischen Künstlerdilemma und Superökonomie«⁵³. Genauer diagnostiziert er: »Die Arbeit und das Profil der Subjekte sind somit in einem *double bind* gefangen: Die Arbeit ist für sie von eigenem Wert und soll als autonome Tätigkeit Befriedigung verschaffen – aber zugleich ist sie

51 Siehe hierzu Bojana Kunst: *Artists at Work. Proximity of Art and Capitalism*, London 2014, sowie Claire Bishop: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York 2012.

52 Virno: »Ihr seid euer Potenzial! Gespräch mit Isabelle Graw« (2011), S. 353.

53 Reckwitz: *Gesellschaft der Singularitäten*, 2018, S. 216ff.

nur erfolgreich, wenn sie den schwankenden Erfordernissen der Märkte und den wechselnden Erwartungen des Publikums folgt.«⁵⁴ Es gehe darum Potenziale zu entwickeln und Talente zu entfalten, um permanent an einem Profil mit Alleinstellungsmerkmalen zu arbeiten. In Anlehnung an Boltanski und Chiapellos Begriff der Künstlerkritik⁵⁵, der sich ebenso breiter wie mitunter unscharfer Rezeption erfreute, benennt Reckwitz dies als »Künstlerdilemma«. Auch er geht dabei, wie schon Boltanski und Chiapello in ihrer Analyse von Management-Rhetoriken, von einer als *Creative Economies* sehr allgemein beschriebenen Arbeitskultur aus, deren Vorstellung von Kreativität aber ganz klar einer ökonomischen Ausrichtung folgt. Die bereits mit Raunig beschriebene Verschiebung von einer Kritik der Kulturindustrie hin zu einer Kritik der *Cultural Industries*, die noch weiter zu einer »Wissens- und Kulturökonomie«⁵⁶ ausgeweitet wird, ist als Modus der Kritik über Einzelpositionen hinweg etabliert und findet sich in diversen Diskursformationen.

Ohne damit Reckwitz' Analyse in Gänze gerecht zu werden, lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass sie von ihrem Ansatz auf eine allgemeine Bestimmung eines zeitgenössischen »postmaterialistischen Ethos von Arbeit als Selbstverwirklichung«⁵⁷ zielt. Dieses Ethos findet auch weite Verbreitung unter Kunst- und Kulturschaffenden im engeren (Selbst-)Verständnis und schlägt auf die Form künstlerischer Praxis unmittelbar durch. Die Produktionsbedingungen von Kunst- und Kulturschaffenden – als materiale Ausgangslage und nicht nur, indem sie etwa Material der künstlerischen Praxis werden – sind damit jedoch nur sehr einseitig darstellbar. Ihr Arbeitsalltag ist häufig weit mehr durch die Aneinanderreihung wechselnder Lohn- und Broterwerbstätigkeiten bestimmt, als durch die Arbeit (oder Akquise) am eigenen unternehmerischen Potenzial, das seinerseits Basis der künstlerischen Tuns ist, egal ob es sich in Werk- oder Praxisform äußert. Beispielhaft zeichnen sich Aufbauhelfer*innen gerade nicht durch die Singularität ihrer Arbeit aus, sondern richten sich an den Qualitätsmaßstäben des Handwerks aus. Komplementär dazu verschwindet die unbestritten kreative und in einem komplex hetero-/autonomen Spannungsfeld stehende Arbeit. Über Ideen-Produkt-Portfolios stellen interessierte Künstler*innen outgesourcte kreative Dienstleistung für qualifizierte Kunstproduktionsagenturen zur Verfügung. Gegen Bezahlung verschwindet ihre anonymisierte Autorschaft hinter dem Namen der Leistungsnehmer*innen.⁵⁸ Trotz eines hohen Anteils an Einzel- und Sonderanfertigungen sowie sehr

54 Ebd., S. 217.

55 Vgl. Boltanski/Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, 2003, besonders S. 215ff.

56 Reckwitz: *Gesellschaft der Singularitäten*, 2018, S. 217.

57 Ebd.

58 So ist die staunenswerte Künstler*innenliste, mit der die Berliner Produktionsfirma mixed-media für ihre Ideen und Produkte wirbt, eine Referenzliste der im Haus produzierten, aber erfolgreich im Namen dieser Künstler*innen kursierenden Werke.

spezifischer Dienstleistungen lässt sich hier schwerlich von einer »gebundenen Kreativität« sprechen, die mit dem Rezipienten und Nutzer kooperiert.⁵⁹ Damit ist Reckwitz' Diagnose jedoch nicht widerlegt, vielmehr zeigt sich hier, wie sehr die ständige Beschwörung von »Kreativität« zur Begründung der Flexibilisierung sämtlicher Arbeits- und Lebensbereiche die materiellen Produktionsbedingungen von Kunst verkennt und diese dennoch zugleich den herrschenden Verhältnissen immer mehr anpasst.

Daraus lassen sich verschiedene Feststellungen und vor allem Fragen ableiten: Erstens wäre zu fragen, ob Kunst – entlang der berühmten Achse von Basis und Überbau – in ihrer symbolischen Funktion und realen Wirkungsmacht gerade in der arbeits- und werttheoretischen Diskussion überbewertet wird und die angemessene Analyse ihrer spezifischen Ökonomie und gesellschaftlichen Funktion dabei regelrecht verstellt wird. Zweitens stellt sich die Frage, ob nicht vielmehr Kunst für die Entwicklung von Arbeit unter kapitalistischen Bedingungen über Gebühr in Haftung genommen wird, eben auch, indem die Diskussion ihrer symbolischen Funktion durch die nicht minder symbolische Kritik an ihr als Arbeit, Ware und Wert die realen Produktionsbedingungen, denen sie unterliegt, verkennt. Und drittens, inwieweit sich »Praxis« im künstlerischen Sinne als Form eignet, die Polarität zwischen real heteronomen und ideal autonomen Produktionsbedingungen von und für Kunst spezifisch zu adressieren.

Beat Wyss' kunsthistorischer Forschung zur Entwicklung des Kunstsystems lässt sich die bündige Formulierung entnehmen: »Erst in Anlehnung an das Marktsystem wird Kunst zu dem, was sie heute ist.«⁶⁰ Diese paradoxe Ausgangslage wurde vielfach beschrieben: Indem Kunst als Ware auf den Märkten kursiert, hat sie sich vom Zustand der Heteronomie – der Abhängigkeit von feudalen und klerikalen Auftraggebern und der damit einhergehenden Repräsentationsverpflichtung – befreit, um die neu gewonnene Autonomie gleich wieder stück-, oder besser gesagt, werkweise zu Markte zu tragen. Tatsächlich markiert der Anschluss von Kunst an das kapitalistische Marktsystem den Moment ihrer irreversiblen Modernisierung, die freilich einen historischen Prozess als Auslöser für eine ästhetische Transformation zum Abschluss bringt, der in den aufblühenden Bürgerstädten, internationalen Finanz- und Handelsmetropolen der Niederlande an der Schwelle des 16. Jahrhunderts begonnen hatte: An dessen Ende steht die moderne Kunst einerseits als ästhetisches Modell und andererseits als gesellschaftliches Feld, das sich hinsichtlich seiner sozialen und kulturellen Funktion – derjenigen, »bürgerlicher Fetisch« und zugleich symbolischer Horizont zu sein – ausdifferenziert hat. Hier gewinnt die moderne Kunst ihr Profil als Verhältnisform, die es nunmehr un-

59 Reckwitz: *Gesellschaft der Singularitäten*, 2018, S. 218.

60 Beat Wyss: *Vom Bild zum Kunstsystem*, Bd. 2, Köln 2006, S. 228.

ter den Bedingungen des ›Zeitgenössischen‹ produktiv zu machen und – als Kunst – je nach den historischen Gegebenheiten spezifisch zu behaupten gälte.

In den gegenwärtigen Diskursen um *Creative* oder *Cultural Economies* scheint dieses Verhältnis zunehmend auf den Kopf gestellt: Erst in Anlehnung an das Freiheitsversprechen der Kunst, so wäre zuzuspitzen, wird das Marktsystem, was es heute ist. Rhetoriken des Managements, der Werbung und des Verkaufs, wie sie u. a. Boltanski/Chiapello und Reckwitz präzise analysieren, greifen auf Narrative entgrenzter Kunstdiskurse zurück. Als Referenztexte für die Bestimmung einer Autonomie von Kunst sind sie jedoch mit Vorsicht zu genießen, da sie Autonomie immer schon zum Zwecke eine Flexibilisierung und Deregulierung des Arbeitsmarktes importieren. Mit anderen Worten handelt es sich dabei um einen kapitalistischen Opportunismus, der die Möglichkeiten und Kontingenzen des Kunstsystems zu seinen Gunsten ausnutzt. Nichts anderes beschreiben Boltanski/Chiapello als »neuen Geist des Kapitalismus«. Dennoch lässt sich dieser Prozess nicht einfach auf eine feindliche Übernahme einer vormals (relativ) autonomen Kunst durch eine hegemoniale kapitalistische Marktlogik herunter brechen. Die Genealogie des gegenwärtigen Kunstsystems ist weitaus komplizierter. So gibt auch Helmut Draxler zu bedenken: »Künstlerische Praxen geschehen immer schon im Rahmen je spezifischer Bedingungen des Kunstfeldes, die zugleich ermächtigen und Hindernisse für ihre spezifische Produktivität sind. Noch die direktesten oder unmittelbarsten Zugriffsversuche auf die Kunstwelt sind symbolisch, kulturell und ökonomisch durch diese Bedingungen gekennzeichnet.«⁶¹ Dies kann ohne Übertreibung als eine der grundlegendsten Erkenntnisse kunsthistorischer Forschung verstanden werden, insofern sie sich nicht auf formale Strukturanalysen von Einzelwerken zurückzieht und, wenngleich philologisch detailliert, im Grunde ahistorisch argumentieren muss.

Mit Blick auf zeitgenössische Kunst erkennt Draxler jedoch eine weitreichende Verkennung ihres Verhältnisses zu den gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Zeit und ihres Ortes: »Das bedeutet, dass sich extrinsische Begründungen nie nur auf die Welt so wie sie ist oder sein sollte, sondern auf eine gesellschaftliche Sphäre beziehen, die den individuellen Zugang zu jener Welt erlauben und die Perspektiven, Sprecherpositionen und phantasmatischen Visionen der eigenen Rolle in ihr ausformt.«⁶² In einer ›Welt‹ in der ökonomischen Interessen höchste (politische) Priorität zugesprochen wird und dieser Vorrang auch in symbolischen wie kulturellen Formen und Narrativen Verbreitung findet, ist der Geltungs- und Wirkungsbereich von Kunst kaum anders als in Relation zur Ökonomie zu betrachten. Insofern ihre zählbaren ökonomischen Marktanteile an einer finanzialisierten

61 Draxler: »Die Abkehr von den Wenden. Eine zentrifugale Avantgarde (1986-1993)« (2015), S. 48.

62 Ebd.

Weltwirtschaft im Vergleich zu anderen Branchen geringes Gewicht haben, da ihre Gewinne, auch trotz ihrer hohen symbolischen Strahlkraft und chronischer Überschätzung, eher bescheiden ausfallen, bleiben der Kunst trotz ihrer angestregten Flirts mit Kultur- und Celebrityindustrien doch enge Grenzen gesetzt. Jeder Gestaltungspielraum von Kunst bleibt letztlich durch diese politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen beschränkt. Doch hält Draxler ebenso treffend fest: »Für das Feld der Kunst scheint auf ideologischer Ebene die Tendenz charakteristisch, die eigene Spezifität zu verkennen und sich noch immer für eine Darstellung der Welt als solcher zu halten; darum erscheint innerhalb seiner Begrenzungen alles möglich außer der Infragestellung dieser Bedingungen.«⁶³ Draxlers Diagnose unterstreicht auch die bereits festgestellte Asymmetrie zwischen einem Diskurs von Kunst als Rollenmodell der *Creative Industries* und einer Analyse ihrer ökonomischen Produktionsbedingungen. Kerstin Stakemeier kommt zu vergleichbarem Schluss, wenn sie festhält:

»Auch wenn in unserer eigenen Gegenwart die sogenannte politische Kunst Hochkonjunktur hat, schließt dies doch kaum je eine Auseinandersetzung mit der Kunst selbst als institutionalisierter Funktion kapitalistischer Reproduktion ein. Kunst wird vielmehr als modernistisch geformte, erzieherische Hülle (folgenloser) politischer Botschaften fetischisiert. Dass dies selbst dort häufig gilt, wo künstlerische Formen der Arbeit diskutiert werden, hängt an der selbstgenügsamen Nischenexistenz dieser Debatten im Gegenwartskunstbetrieb, die sich in direktem Zusammenhang mit der Globalisierung der kapitalistischen Krise 2008 zwar substantiell ausweitet, jedoch kaum je bereit war, den Modernismus als sichere Form aufzugeben.«⁶⁴

Zugespitzt wäre das Problem, dem sich künstlerische Praxis heute zu stellen hat, das der Repräsentation. Tatsächlich ›performt‹ künstlerische Praxis im erweiterten Sinne bestens als kunstbetrieblich anerkannter und entsprechend repräsentativer Teilbereich, der in mehr oder minder expliziter Überwindung der Kunstfreiheit Kritik am Zustand der Welt übt. Unabhängig von den unterschiedlichen referenziellen Bezugnahmen je besonderer künstlerischer Praktiken eint diese die operative Ausgangslage, als – kunstbetrieblich sanktionierte und in verschiedenen Anwendungsbereichen mehr oder weniger ›gewollte‹ – Kunst Praxis sein zu wollen und als solche Effekte jenseits der Kunst zu zeitigen.

Dabei wird die Rechnung allerdings einseitig und letztlich zu eigenen Lasten gemacht. Unter Verkennung der eigenen künstlerischen Produktionsbedingungen

63 Ebd.

64 Kerstin Stakemeier: »Gegen den Modernismus: Der feministische Dienst der Gegenwartskunst«, in: Annette Emde, Radek Krolczyk (Hg.): *Ästhetik ohne Widerstand*, Mainz 2013, S. 222-248, hier S. 224f.

läuft das Konzept der künstlerischen Praxis Gefahr, das ›Leiden an den Ausbeutungsverhältnissen Anderer‹ zu repräsentieren, ohne jedoch die ›eigenen‹ systemischen Anteile und spezifischen Produktionsbedingungen einzubeziehen. Der Begriff der Praxis bleibt so entweder auf die Möglichkeiten eines spezifischen Genres innerhalb des Kunstfeldes begrenzt, ohne den ökonomischen und politischen Rahmen, in dem dies erst möglich wird, operativ mitzudenken und ›praktisch‹ zu betreffen. Oder er verliert sich unspezifisch in der Illusion, jegliche Form von Praxis künstlerisch darstellen zu können, um so andere Praktiken repräsentieren zu können. So gerät sowohl die Involviertheit von (westlicher) Kunst in die Verhältnisse eines finanzierten Kapitalismus aus dem Blick wie auch die politischen Gestaltungsspielräume überschätzt werden. Wenn »Darstellung [...] gegenüber der Produktion immer zu spät«⁶⁵ kommt, wäre dies eine recht praktische Ausgangslage, um in der alltäglichen und künstlerischen Arbeit an Darstellungsformen Widerspruch gegen die Bedingungen zu erheben, nach denen wir – in der Regel – immer schon funktionieren.

65 Egenhofer: *Produktionsästhetik*, 2010, S. 7.

