

The Artist Feeling – Existenzanalysen
Lothringer13 – Städtische Kunsthalle München - 11. Juli 2009
Ein Bericht

Die in Kooperation mit der LOTHRINGER13 durchgeführte IGBK-Veranstaltung „The Artist Feeling – Existenzanalysen“ thematisierte gegenwärtige künstlerische Lebensformen und Arbeitsweisen. Der Blick richtete sich dabei nicht von einem rein theoretischen Standpunkt auf das Thema, sondern die „Existenzanalysen“ wurden in Vorträgen und kurzen Videobeiträgen von Künstlerinnen und Künstlern aus einer durch die künstlerische Praxis geprägten Innenperspektive betrieben. Konzipiert und moderiert wurde die Veranstaltung von annette hollywood und Uli Aigner. Bereits die Tatsache, dass die verantwortlichen bzw. referierenden Künstler nahezu alle in einer Doppelfunktion agieren, kann, selbst wenn sie sich nicht verallgemeinern lässt, durchaus als ein Symptom für die gegenwärtige gesellschaftliche Situation von Künstlern betrachtet werden. Die Künstlerin annette hollywood ist Mitglied des Vorstandes der IGKB, Uli Aigner leitet als Künstlerin und Kuratorin die LOTHRINGER13, der Künstler Stephan Dilleuth unterrichtet als Professor an der Münchner Kunstakademie, Diego Castro ist Künstler und Kurator. Elke Krystufek unterrichtete an der Wiener Kunstakademie - sie gab ihre Professur aufgrund der für sie nicht akzeptablen Verhältnisse bereits vor mehreren Jahren auf.

Die existenzielle Situation von Künstlern hängt nicht zuletzt von der Position ab, die sie im Kunstbetrieb einnehmen, respektive die ihnen der Kunstbetrieb zuschreibt. Der Kunstbetrieb mit seinen Institutionen und Soziogeflechten ist ein Ort der Veröffentlichung, der Archivierung und des Austausches, aber auch ein Ort, der Kunst als Ware in Umlauf bringt. Abgesehen davon, dass die Veröffentlichung dem im Kunstwerk angelegten Interesse nach Wahrnehmung entgegenkommt und die Archivierung Kunst zu einem Teil des kulturellen Gedächtnisses werden lässt, entscheidet die Präsenz im Kunstbetrieb – d.h. in welchen Institutionen Künstler ausstellen, in welchen Publikationen und Medienzusammenhängen sie diskutiert werden, mit wem sie in Verbindung gebracht werden – wesentlich über die Platzierung im durchaus hierarchisch strukturierten Gefüge der Kunstwelt. Die Position im Kunstbetrieb, die mit dem Marktwert in Verbindung steht, aber keineswegs mit ihm deckungsgleich ist, wirkt sich auf die Lebenswirklichkeit des Künstlers aus. Die Stellung im Kunstbetrieb eröffnet im Idealfall nicht nur die Möglichkeit zur Präsentation und Realisierung von Arbeiten. Sie verleiht auch Prestige und Anerkennung, wobei das Prestige, das ein zunehmend von Ranking und Ökonomie, Mediatisierung und Entertainment bestimmter Kunstbetrieb verleiht, Kritik geradezu herausfordert und zumindest partiell gegenkulturelle Milieus provoziert, in denen Anerkennung qua Opposition erlangt wird.

Nimmt man institutionelle Verankerung und öffentliche Präsenz, Marktwert und finanzielle Möglichkeiten als Maßstab, dann wird deutlich, dass sich von einer einheitlichen sozio-existenziellen Situation, die die Künstler verbindet, nicht sprechen lässt. Einer Minderheit von privilegierten Künstlern steht eine Mehrheit gegenüber, die sich immer wieder sozio-existenziellen Abgründen nähert. Das heißt: Auf der einen Seite finden sich wenige omnipotente Künstler, die auf dem globalen Ausstellungs- und Messekarussell mit hoher Geschwindigkeit rotieren, auf der anderen Seite Künstler, die, wenn sie überhaupt wahrgenommen werden, allenfalls lokal agieren. Auf der einen Seite verfügen Künstler über mehrere Großateliers mit einem Stab von Mitarbeitern, auf der anderen Seite können sich Künstler kaum das Material für ihre Arbeit leisten. Auf der einen Seite werden Kunstwerke zu astronomischen Preisen verkauft, auf der anderen Seite

sind Künstler, um zu überleben, auf eine zusätzliche Erwerbstätigkeit oder „Hartz IV“ angewiesen.

Die hier zu Tage tretende Diskrepanz entspricht der allgemeinen Verschärfung der sozio-existenziellen Gegensätze im entfesselten Kapitalismus – immer weniger besitzen immer mehr und immer mehr immer weniger –, wie denn überhaupt die Totalökonomisierung den Kunstbetrieb zunehmend erfasste. Das vorrangige Ziel ist nicht mehr der öffentliche Diskurs, sondern der Verkauf an Privatsammlungen, die im Ranking möglichst weit oben stehen. Private Sammler, bei denen sich immer wieder Spekulations- und Kunstinteresse mischen, bauen inzwischen eigene, oft von der öffentlichen Hand bezahlte Museen und bestimmen damit den Kunstkanon. Der Einfluss der Galerien und die Abhängigkeit der Künstler von Galerien wachsen, selbst öffentliche Museen lassen sich heute von kommerziellen Galerien Ausstellungen einrichten. Von Großfirmen gesponserte BlockbusterAusstellungen, die Tendenz etablierter Künstler, die Aufmerksamkeit über Monumentalität und Materialaufwand zu erregen, die Mediatisierung, die Vermischung von Freizeitindustrie und Kultur, von Kunst, Entertainment und Marketing, die Rolle der Kuratoren, die zunehmend abgelöst werden von Kulturmanagern, denen die Aufrechterhaltung der Kunstbetriebsmaschinerie zum Selbstzweck wird – all dies sind Erscheinungen, denen Künstler heute gegenüberstehen, respektive deren Teil sie sind.

In den Beiträgen der Münchner Veranstaltung wurden die Bedingungen, die die Lebenswirklichkeit der Künstler mitbestimmen, auf verschiedenen Ebenen thematisiert und in zwei Vorträgen mit Gegenkonzepten beantwortet. Kurze Videobeiträge nahmen unmittelbar auf einzelne Aspekte der gegenwärtigen Situation aus der Sicht von Künstlern Bezug. In ihrem Video „sorry curator“ konfrontiert annette hollywood die Interessen eines Kurators, der aus seiner relativen Machtposition das Beste für sich herauszuholen versucht, mit den Interessen einer Künstlerin, die an der Präsentation und Fortsetzung ihrer Arbeit interessiert ist. Ina Wudtkes Videobeitrag „herspace“ – Wudtke spielt hier vier unterschiedliche Typen weiblicher DJs – bezieht sich kritisch auf die Arbeitsbedingungen für Frauen: „Das Video spricht über selbständige, weibliche Akteurinnen auf dem freien Markt, gleichzeitig fungieren diese DJs als Blaupause für diverse Berufe.“ (zit.n. www.inawudtke.com) Als Persiflage führt Paul Wiersbinkis „Ivo Burokvic – Das Leben des erfundenen Künstlers als junges Geschäftsmodell“ den Kunstmarkt und die damit verbundenen Wertbildungsprozesse vor.

Die Vorträge von Stephan Dilleuth und Diego Castro reflektierten Bedingungen der gegenwärtigen Kunstproduktion, nicht zuletzt dadurch, dass sie eine abweichende Form der künstlerischen Praxis ins Spiel brachten. Ehe Dilleuth sein Modell von Kunst als Forschung vorstellte, wies er auf seine eigene Biographie und die damit verbundene „künstlerische Initiation“ hin. In seiner Jugend interessierte er sich nicht für Kunst, eine Art Schlüsselerlebnis bestand für ihn darin, als die Kunsterzieherin im Unterricht die Schüler aufforderte, Kunstpostkarten nachzuzeichnen. Im Wissen darum, dass das Kunststudium nicht unbedingt eine finanzielle Überlebensbasis garantiert, studierte er auch Kunsterziehung. Seine Versuche, in München einen Studienplatz an der Akademie zu erlangen, scheiterten dreimal, inzwischen unterrichtet er an der Münchner Akademie als Professor. Prägende Erfahrungen waren für ihn der Ratinger Hof in Düsseldorf als „Headquarter der Punkbewegung“, ein längerer Aufenthalt in Chicago und seine Gründung des Friesenwall 120 in Köln. Hier beginnt sich nun ein Modell abzuzeichnen, das Dilleuth bis heute beschäftigt: Der Friesenwall 120 diente auch als Ausstellungsraum, aber im Gegensatz etwa zu Produzentengalerien, die bestehende Galerien unter Selbstverwaltungsvorzeichen meist nur schlecht kopieren, ging es hier, so Dilleuth, um

Selbstorganisation, um einen Treffpunkt, an dem Ideen entwickelt, realisiert und präsentiert wurden. Selbstorganisation und kollektive Erfahrung sind für Dillemath Mittel der Selbstausbildung und führen ihn dann dazu, die künstlerische Praxis als Akademie zu betreiben und Kunst als Forschung zu verstehen.

Ein Ausgangspunkt für Dillemaths Verständnis von Kunst als Forschung besteht in der Auseinandersetzung mit dem wissenschaftlichen Forschungsbegriff. Auf die an Wissenschaftler gerichtete Frage, wie Forschung funktioniert, erhielt er die Antwort: Am Anfang steht ein Problem, dann folgt die auf Recherchen abzielende Frage: Wer hat ein ähnliches Problem? Aus der Entwicklung der eigenen Fragestellung folgt die Wahl der Methode, wobei Experimente grundsätzlich so angelegt sind, dass sie auch scheitern können.

In letzter Zeit setzte sich Dillemath mit seinen Studenten insbesondere mit der Erforschung der Bohème und ihrem Verhältnis zur Kunst auseinander. Näher zu diskutieren wäre in Dillemaths Ansatz nicht nur, was Kunst und wissenschaftliche Forschung eint, sondern auch was sie gegebenenfalls trennt.

Kunst als Forschung bringt gewöhnlich keine verkaufbaren Objekte hervor – wissenschaftliche Bücher und Ausstellungen etwa sind subventionsbedürftig – insofern ist der Künstler, will er von seiner Arbeit leben, auf Forschungsgelder zur Finanzierung angewiesen.

Der Vorstellung, als Künstler mit Kunst Geld zu verdienen, erteilt Diego Castro unter den gegenwärtigen Verhältnissen eine radikale Absage. Sein Vortrag setzte ein mit der Analyse der Rolle der Künstler und der Bedeutung von kritischer Kunst heute. Die von ihm zu Beginn aufgeworfene Frage, wie es möglich sei, die „Diskursivität in Bezug auf die Kunstproduktion“ wiederzuerlangen, steht im Zentrum seiner Analyse und seiner praktischen, im „Manifest der Immaterialistischen Internationale“ zusammengefassten Schlussfolgerungen.

Für Castro wurde Kritik von den Institutionen absorbiert, gleichzeitig hat für ihn die Rolle des Künstlers im gegenwärtigen kulturellen Kontext als „öffentlicher Intellektueller“ letztlich ausgespielt. Diese Diagnose deckt sich mit der bereits erwähnten Totalökonomisierung: Nicht mehr der Diskurs ist Bezugspunkt, sondern immer wieder Verkauf und Ranking. Die einst kritisierten Institutionen haben, so Castro, die „magischen Praktiken“ der Kunst usurpiert: „Längst ist Magie künstlerischer Handlungen auf Ersatzhandlungen des Konsumkapitalismus verschoben und die Aura des Kunstwerks selbst institutionalisiert: Sie wird bis auf weiteres verpachtet an die Institutionen, die es wiederum schaffen, das Auratische, das Magische getrennt von der Kunst, durch ihre bloße Existenz hervorzubringen. Die von hier ausgehende Kühnheit, so magische Handlungen an die Massen administrieren zu wollen und die Institutionen, noch schlimmer, die hinter ihnen stehenden Sponsoren zu den neuen Magiern unserer Zeit erheben zu wollen, müssten den Künstlern eigentlich Brechreiz verursachen.“

Abgesehen davon, dass die Gleichsetzung von Kunst und Magie eines gewissen Atavismus nicht entbehrt, weist Diego Castro auf symbolische Machtverhältnisse, die heute tatsächlich in diesem Sinne gelesen werden und damit existieren. Um Castros Ausführungen mit einem Usurpationsbeispiel zu illustrieren: Rupprecht Geiger, der im Dezember 2009 verstarb und mit seinen 102 Jahren auf ein umfassendes Gesamtwerk zurückblicken konnte, wurde aufgrund von Ankäufen seiner Bilder durch den

Energiekonzern eon von der Süddeutschen Zeitung zum „eon-Künstler Rupprecht Geiger“ erklärt.

Als Schlussfolgerung seiner Überlegungen, die das Verhältnis von Differenzkapitalismus und den Übergang von individueller Differenz zur „Distinktion als ökonomischem Zwang“, ebenso thematisierten wie das Verhältnis von Kunst, post-fordistischer Produktion und Künstlerprekariat, zitierte Castro aus seinem „Manifest der Immaterialistischen Internationale“: „Die Immaterialistische Internationale sagt: Hört auf zu malen (und tut es auch wirklich)! – Vergesst Eure Copyrights und tretet Eure Karriere in die Tonne! – Stellt keine Originale aus und gebt jedem, der will, die Gelegenheit eine Kopie zu besitzen, ohne dafür zu bezahlen. – Wie Kirche und Staat soll Kunst und Geld getrennt werden. (...) – Wenn Du als Künstler etwas zu sagen hast, dann sag es. Wenn Du es nur in einem schicken White-Cube in intimidierender Größe sagen kannst, dann ist das, was Du in Hochglanz sagst, wahrscheinlich selbstverliebter und heuchlerischer Müll. – (...) – Verabschiede Dich von Deinem Selbstverwirklichertum und verwirkliche die Kunst! – (...) Die einfachste Lösung ist die Beste.“

In Fortsetzung von Verweigerungshaltungen der Sechzigerjahre propagiert Diego Castro ein Ethos des künstlerischen Gehaltes und der Selbstbestimmung, das sich mit seiner Forderung nach Reinheit der Kunst romantizistisch aufzuladen beginnt. Unbeantwortet bleibt die Frage, wovon der Künstler gegenwärtig leben soll, wenn nicht von seiner Produktion. Sind die systemischen Verstrickungen aufgrund von gewöhnlicher Lohnarbeit weniger kritisierbar als die systemischen Verstrickungen künstlerischer Arbeit? Was bedeutet künstlerische Verweigerung, wenn sie nicht wahrgenommen wird? Inwiefern ist bereits die Wahrnehmung jenseits „subkultureller“ Milieus mit den systemischen Bedingungen verwoben?

Lange Zeit galt Kunst als das freie Andere der Ökonomie, das durch die Kulturindustrie eingegliedert und deformiert, ökonomisiert und seiner Freiheit beraubt wird. Diego Castro weist am Rande darauf hin, dass nun die Wirtschaft überhaupt die künstlerische Produktion zunehmend für sich entdeckt und sich anschickt, Teile ihrer Produktion nach deren Vorbild zu formen. Eingegliedert in die ökonomische Teleologie verändert sie zwangsläufig ihren Charakter. Wie scheinbar Dasselbe völlig verschieden sein kann, wird deutlich, wenn die gewöhnlich eng aufeinander bezogene Lebens- und Arbeitsweise von Künstlern mit ihren selbstverantworteten schöpferischen Risiken und Freiheiten unter neoliberalistischen Vorzeichen zum Ideal erklärt wird, um sichere Arbeitsverhältnisse aufzulösen. Die Prekarisierung der Arbeitsverhältnisse geht Hand in Hand mit der Ausdehnung der Lohnarbeit qua neuer Kommunikationstechnologien (permanente Erreichbarkeit) und Niedrigstlöhnen (Mehrfachjobs) hinein in den Privatbereich. Das Beuys'sche „Ich kenne kein Weekend“, klingt bei ihm wie ein Freiheitspostulat im Namen der Einheit künstlerischer Existenz. Unter den Bedingungen der von Außen bestimmten Lohnarbeit wird derselbe Satz zum Ausdruck von Zwang.

Was sich im Fall der Kunst zum Bohémienismus verklären lässt, verkehrt sich dann, wenn alles Sichere dahin schmilzt und der Absturz in die Armut droht, auch für das Künstlerdasein, rasch ins Prekäre. Die während der Veranstaltung gezeigte Fernsehdokumentation „Prekär, frei und Spaß dabei“ von Marita Neher und Christoph Bannat befasst sich mit Künstlern, die prekäre Verhältnisse thematisieren und in prekären Verhältnissen überleben. Auch wenn die Dokumentation die gesellschaftlichen Tiefenstrukturen unausgeleuchtet lässt, wird deutlich, wie die Freiräume der künstlerischen Existenz jenseits des großen Ökonomie-Medien-Zirkusses zunehmend enger werden.

Wie es nun möglich ist, die eigene Existenz nicht von den Bedingungen des Betriebes bestimmen zu lassen, sondern umgekehrt, das gewöhnlich als privat Erachtete insbesondere auch über den eigenen Körper als Kunst zu veröffentlichen und in den Kunstbetrieb hineinzutragen, um ihn als eine Art von existenzieller Plattform zu benutzen, wird an Arbeiten von Elke Krystufek deutlich. Anstelle des Vortrags, den die Künstlerin halten wollte und dann doch nicht hielt, zeigte sie die beiden Videos „Dr. Love on Easter“ von 2006 und „We almost got married“ von 1994. Thema des zweiten Videos ist Krystufeks Liebesbeziehung zu dem amerikanischen Undergroundstar Kim Fowley, den die Künstlerin bei einer ihrer Performances in Wien kennenlernte. Krystufek: "Er hat mich am ersten Abend gefragt, ob ich ihn heiraten will. Da mich vorher noch nie jemand gefragt hat, habe ich einfach ja gesagt. Ich bin zu ihm nach Los Angeles gezogen und nach zwei Monaten in einer kleinen Wohnung, die ich kaum verlassen habe, weil man mir unglaubliche Horrorgeschichten von L.A. erzählt hat, bin ich mit schweren Depressionen zurück nach Wien gefahren. Fünf Tage vor der geplanten Hochzeit."

(zit.n. www.fm4v2.orf.at/station/38089/main) Die Hochzeit kann nicht zustande. Das Video zeigt einen Dialog zwischen Krystufek und Fowley, wobei für den Betrachter nicht zu entscheiden ist, ob sich der Dialog an ihn richtet, oder an das Paar selbst. Im größeren Zusammenhang betrachtet ist der Videofilm ein Teil von mehreren, die Beziehung der beiden thematisierenden Arbeiten, in denen sich Kunst und private Wirklichkeit vollständig durchdringen. Die zuletzt gescheiterte Liebesbeziehung bringt hier Kunst hervor und die Kunst wiederum wird zum Teil des realen Paardialoges. Die Grenze zwischen Realität und Rollenspiel gerät ins Wanken.

Die Arbeiten Krystufeks werden intensiv durch ihr feministisches Engagement bestimmt. In „Dr. Love on Easter“ rekurriert sie auf den sentimentalischen Künstler Bas Jan Ader, der bei seiner Performance „In Search of the Miraculous“ – einer Atlantiküberquerung auf einem Einhänder – starb, respektive Selbstmord beging. Krystufek spielt den Künstler und lässt ihn vor den Osterinseln in ihrem weiblichen Körper gleichsam „wiederauferstehen“: „Die Frage nach dem Starkult in der Kunst, dem Nähren des Bedürfnisses nach Mythos und der determinierten Rolle des männlichen Helden veranlasste Elke Krystufek zur Auseinandersetzung mit Leben und Werk von Bas Jan Ader.“ (MAK-Pressetext, www.kunstaspekte.de)

Die im Anschluss an die Filme von Krystufek engagiert geführte Diskussion mit dem Publikum konzentrierte sich auf die Frage, was Feminismus heute bedeutet. Teilnehmerinnen aus dem Publikum wiesen darauf hin, dass es an der Zeit sei, Frauen nicht länger unter dem Aspekt des Opfers zu betrachten. Vehement insistierte Krystufek auf dem auch im Kunstbetrieb immer noch ausstehenden Vollzug feministischer Ansprüche und Rechte. Zumal mit dem Blick auf den Kunstbetrieb wird deutlich, dass Frauen auch heute noch – im Ganzen betrachtet – verweigert wird, dieselbe Position wie Männer einzunehmen. In den Köpfen hat sich das emanzipatorische Bewusstsein wohl sedimentiert, nur die Realität entspricht nicht dem inzwischen selbstverständlich erscheinenden Bewusstsein.

Heinz Schütz