

Tätig Sein

Impressum

Herausgeber:
Neue Gesellschaft
für Bildende Kunst
Oranienstraße 25
D 10999 Berlin
Telefon +49(0)30 615 30 31
Fax +49(0)30 615 22 90
ngbk@ngbk.de
www.ngbk.de

Präsidium:
Albert Eckert
Karin Nottmeyer
Prof. Dr. Silke Wenk

Geschäftsführung:
Leonie Baumann

Geschäftsstelle:
Wibke Behrens
Gisela GROSS-YAVUZ
Matthias Reichelt
Hartmut Reith

Ausstellung und Buch:
Franziska Lesák
Petra Reichensperger
Manuela Schöpp
Annette Wellhausen
Kalli Wellhausen

Bildredaktion:
Franziska Lesák
Annette Wellhausen

Textredaktion:
Petra Reichensperger
Manuela Schöpp

Lektorat:
Christian Kupke

Gestaltung:
groenland.berlin.basel
Michael Heimann
Dorothea Weishaupt

Bildbearbeitung:
picture GmbH, Berlin

Druck:
Agit Druck GmbH, Berlin

Ausstellungsgestaltung:
Ofer Melech

NGBK, Berlin 2004

Copyright dieser Ausgabe:
NGBK, Texte bei den
AutorInnen und Fotos bei
den UrheberInnen, Gestaltung
bei groenland.berlin.basel,
Konzeption bei der
Arbeitsgruppe Tätig Sein

Abbildungsnachweis:
© 2004 für die Abbildungen
von Maria Thereza Alves,
Heike Bollig, Cao Fei/Ou Ning,
Robert Filliou, Claudia Hardi,
Jeanne van Heeswijk,
Phill Niblock, Kirsten Pieroth,
Gunter Reski, Cornelia
Schmidt-Bleek, Michaela
Schweiger, Inga Svala
Thorsdottir und Moira Zoitl
bei den Künstlern und ihren
Rechtsnachfolgern

© 2004 The Andy Warhol
Museum, Pittsburgh, PA,
a museum of Carnegie
Institute
© Sammlung Generali
Foundation, Wien und Allan
Sekula, Los Angeles
© VG Bild-Kunst, Bonn 2004 für
die Werke von Asta Gröting,
Petra Maitz, Peter Piller und
Rosemarie Trockel
© Wiener Philharmoniker

Trotz sorgfältiger Recherche
konnten nicht alle Urheber-
Innen ermittelt werden.
Wir bitten gegebenenfalls um
Mitteilung.

ISBN 3-926796-93-6

Vertrieb:
Vice Versa
Dresdener Str. 118
D 10999 Berlin
Telefon +49(0)30 616 092 36
Fax +49(0)30 616 092 38
info@vice-versa-vertrieb.de



Diese Publikation
erscheint anlässlich
der Ausstellung
Tätig Sein,
1. Mai – 13. Juni 2004

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst

Die NGBK, Berlin, dankt
der Senatsverwaltung für
Wissenschaft, Forschung und
Kultur für die Förderung
und der Stiftung Deutsche
Klassenlotterie Berlin für die
Finanzierung des Projekts.

Tätig Sein

Weiß ich wirklich, was ich tue?

Selbstverdächtigung als Mittel
zur Kritik der Arbeitsverhältnisse
in Kunst und Kultur

Jan Verwoert

I.— „Manchmal glaube ich am anderen Ende des Telefons jemand lachen zu hören, ohne zu wissen, wer das ist.“ So beschrieb eine befreundete Künstlerin einmal treffend das Gefühl der Verunsicherung, das sie angesichts der Arbeitsbedingungen im Kunstbetrieb regelmäßig beschleicht. Dieses Gefühl ist vermutlich jedem vertraut, der in diesem Bereich arbeitet. Der überwiegend informelle Charakter der Arbeitsverhältnisse macht die ökonomischen und machtpolitischen Grundlagen künstlerischer und kultureller Produktion schwer durchschaubar. Entspricht die Art und Weise, wie sich die Verhältnisse hier vordergründig als offen und liberal darstellen, wirklich den Tatsachen?



Ohne Titel; Foto: Jan Verwoert

Weiß ich wirklich, was ich tue?

Oder erliegen wir einer Täuschung, die deshalb so schwer wiegt, weil wir durch unser rituelles Bekenntnis zur geistigen Freiheit und engagierten Praxis ständig selbst zur Erzeugung des Eindrucks beitragen, im Kunst- und Kulturbereich gehe es besonders freiheitlich und engagiert zu? Sind wir also zugleich Opfer und Urheber einer kollektiven Selbsttäuschung? Sich des Selbstbetrugs zu verdächtigen, mag das erste Anzeichen für den Ausbruch der typischen Berufskrankheit kultureller ProduzentInnen sein: dieser un-nachahmlichen Mischung von Zynismus und Paranoia. Die Selbstverdächtigung mag aber durchaus ein brauchbares Verfahren zur Überprüfung der eigenen Arbeits- und Lebensbedingungen darstellen. In diesem Sinne wäre aus dem Verdacht gegen sich selbst die Frage abzuleiten: Was weiß ich von dem, was ich tue?

Zunächst die offizielle Sicht der Dinge: Im Kunst- und Kulturbereich ist es üblich, den Abschluss von Arbeitsverträgen als offenen Handel mit hohen Einsätzen anzusehen. Verträge beruhen meist auf mündlichen Vereinbarungen, die kurzfristig getroffen werden, sich in der Regel auf unmittelbar anstehende Aufträge beziehen und sich bei der Berechnung des Honorars nicht an allgemeinverbindlichen Tarifen orientieren. Wer sich auf einen solchen Handel einlässt, willigt ein, für wenig Geld, ohne wirkliche soziale Absicherung, mit hohem persönlichen Engagement und zumeist unter enormem Zeit- und Leistungsdruck zu arbeiten. Im Gegenzug wird ihm oder ihr die Freiheit eingeräumt, die inhaltliche Aussage und formale Gestaltung der eigenen Arbeit, die Aufteilung der Arbeitszeit und die Bemessung des Arbeitsaufwands weitgehend selbst bestimmen zu können. Die öffentliche Sichtbarkeit des eigenen Namens in Verbindung mit dem eigenen Produkt garantiert darüber hinaus, dass der durch die eigene Arbeit erwirtschaftete Mehrwert in Form von sozialer Anerkennung

auch auf das eigene Konto geht. Wer derart deregulierte Arbeitsverhältnisse akzeptiert, sollte sich also über die Belastungen, die solche Verhältnisse mit sich bringen, nicht beschweren. Niemand zwingt einen dazu, auf diese Weise zu arbeiten. Letztlich beruht alles auf der eigenen Entscheidung. Und jeder weiß schließlich, worauf er sich da einlässt? Oder nicht?

Was wäre, wenn das Spiel, das man mitspielt, tatsächlich ganz anderen Regeln folgt als denen, die vordergründig als gültig behauptet werden? Dieser Verdacht richtet sich nicht allein gegen ein gesellschaftliches Außen, sondern auch gegen die eigene Selbsteinschätzung: Bekomme ich eigentlich, was ich will? Genieße ich tatsächlich die Freiheit, die mir als Gegenleistung für die Belastung durch deregulierte Arbeitsbedingungen versprochen wird? Oder ist das, was ich für Unabhängigkeit halte, in Wahrheit eine subtile Form der Abhängigkeit von Machtverhältnissen, die so raffiniert eingerichtet sind, dass sie nicht offen zutage treten und somit scheinbar unangreifbar sind? Ein in freundschaftlichem Ton zwanglos ausgehandelter Vertrag mag so beispielsweise die beste Garantie für ein hierarchiefreies, selbstbestimmtes Arbeitsverhältnis sein. Ebenso gut kann ein solcher informeller Vertrag aber auch sozial hierarchische und finanziell ausbeuterische Verhältnisse begründen, da jede Möglichkeit, Widerspruch einzulegen oder Forderungen geltend zu machen, durch die »freundschaftlichen« Vorzeichen des Vertragsabschlusses von vornherein ausgeschlossen werden.¹

Nachhaltig verunsichernd wirkt auch die Frage nach dem Wert und der Funktion des persönlichen Engagements, mit dem im Kunst- und Kulturbereich vieles, wenn nicht alles, steht und fällt. Dass Kunst und Kultur in anderen gesellschaftlichen Bereichen kaum vorhandene Freiräume zur Verwirklichung persönlicher Interessen und Obsessionen eröffnen, steht außer Frage. Fraglich ist dagegen, ob diese Investition persönlicher Energien immer auf Eigeninitiative beruht, oder ob sie vielmehr eine Leistung ist, die der Betrieb einplant und einfordert. Was soll man zum Beispiel denken, wenn man erfährt, dass die unbezahlte Mehrarbeit, die man aus bestem Wissen und Gewissen in die eigene Tätigkeit zu investieren glaubt, bereits als fester Posten in den Budgetplänen der Auftraggeber verankert ist? Wird Engagement entwertet, wenn es einkalkuliert ist?

¹ Dass die Vermischung von Privatem und Beruflichem nachteilige Folgen haben kann, heißt wiederum auch nicht, dass das zwingend so sein muss. Schließlich können sich Arbeitsverhältnisse ja durchaus zu Freundschaften entwickeln, ebenso wie Freundschaften selbstbestimmte Arbeitsverhältnisse begründen mögen. Es kommt darauf an, den Unterschied zu sehen, und das heißt vor allem auch, Umgangformen zu finden, um ihn sichtbar zu machen.

Weiß ich wirklich, was ich tue?

II. — Je allgemeiner der Horizont dieser Überlegungen gefasst wird, umso deutlicher wird, dass eine Kritik der Arbeitsbedingungen lebenspraktische zu politischen Problemstellungen macht. Unweigerlich stellt sich die Frage: Wenn ich mich auf fragwürdige Arbeitsbedingungen einlasse, schädige ich dann nur mich selbst oder auch andere? Der gesellschaftliche Rahmen, in dem die Frage nach der politischen Legitimität der Arbeitsbedingungen ihre Bedeutung erhält, ist sicherlich erst einmal der des eigenen Arbeitsumfelds, der Berufskollegenschaft: Wenn ich mich zum Beispiel dazu bereit erkläre, aus idealistischen Beweggründen für wenig oder gar kein Honorar einen Text zu verfassen, trage ich damit nicht unweigerlich zur Etablierung von Mindesthonoraren als betrieblichem Standard bei? Wäre also nicht das individuelle Einklagen von höheren Honorarstandards längerfristig die einzig effektive Möglichkeit, sich den eigenen Kollegen gegenüber solidarisch zu verhalten? Die Zeitschrift *Texte zur Kunst* muss sich so zum Beispiel vorwerfen lassen, dass sie zwar auf inhaltlicher Ebene einen in mancherlei Hinsicht vorbildlichen kritischen Diskurs begründet hat, auf der realpolitischen Ebene aber durch die Etablierung rein symbolischer Honorare als Standard für Kunstkritik gehobeneren Anspruchs effektiv die Bildung eines ökonomisch unabhängigen kritischen Diskurses im deutschen Kunstkontext verhindert. Autorenschaft wird hier zu einem Luxus erklärt, den man sich leisten können muss. Pate steht dabei die Universität. Der Erfolg des akademischen Modells liegt (in Anbetracht von kaum bis gar nicht bezahlten Lehraufträgen) in der verführerischen Inszenierung von intellektueller Arbeit als andauernde Aufnahmeprüfung für die Teilnahme an einem vermeintlich ehrbaren Diskurs. Ehrbar wirkt dieser Diskurs im selben Maße, wie seine inakzeptablen ökonomischen Bedingungen auf breite Akzeptanz stoßen. Der Preis, den alle zahlen, erhöht den eingebildeten Wert eines Lohns, den niemand erhält.

Die Auffassung von der »Ehrbarkeit« wenig kapitalisierter Arbeitsfelder stützt sich in der Regel auf die Annahme, dass »nichtkommerzielle« Zusammenhänge von sich aus demokratischer seien, weil Hierarchiebildung erst dann einsetze, wenn Geld ins Spiel kommt. Akademische (und nach ihrem Vorbild konstruierte) Ökonomien beweisen das Gegenteil. Finanzielle Entlohnung objektivierte die Anerkennung von Arbeitsleistungen. In einer Ökonomie dagegen, in

der wenig oder kein Geld zirkuliert, wird die Anerkennung von Arbeit zu einem ausschließlich subjektiven Wert. Die hierarchische Position derjenigen, die in einer solchen Ökonomie subjektive Anerkennung gewähren können, wird somit ebenso einseitig gestärkt, wie die Position derjenigen, die auf Anerkennung angewiesen sind, geschwächt wird. Diese Ökonomie zeigt beispielhaft, wie sich lang-jährige Abhängigkeitsverhältnisse dadurch einrichten lassen, dass als einziger Lohn für die Arbeit die Erlaubnis in Aussicht gestellt wird, überhaupt (mit)arbeiten zu dürfen.

Aber auch diese Kritik greift letztlich zu kurz. Das, was ein eindeutiges Verständnis und einen sicheren Umgang mit den Arbeitsbedingungen des Kunst- und Kulturbereichs so kompliziert macht, ist schließlich, dass hier die Grundlage beinahe jedes Arbeitsverhältnisses gleichermaßen als Freiheit und als Zwang gedeutet werden kann. Von der einen Warte aus betrachtet, mag die Mitarbeit in nicht oder wenig kapitalisierten Diskursen wie eine fatale Verstrickung in selbstverschuldete Ausbeutungs- und Abhängigkeitsverhältnisse erscheinen. Von einer anderen Warte aus betrachtet, mag es das einzig Richtige sein. Wenn es um die Sache geht und nicht ums Geld, und wenn ein Diskurs, den man für notwendig hält, unter anderen ökonomischen Bedingungen nicht stattfinden könnte, dann tut man eben, was man für richtig hält, beteiligt sich an der Diskussion und verzichtet auf das »gesunde« Auskommen. Die Möglichkeit, tun zu können, was man will, bleibt schließlich ein Privileg, über das man sich nicht allzu laut beschweren sollte. Oder?

Immerhin gibt es ja das praktikable Modell der Mischfinanzierung. Ein unbestreitbarer Vorzug des Kunst- und Kulturbereichs ist seine Heterogenität, auch in ökonomischer Hinsicht. Hier gibt es nicht eine Ökonomie, nach deren Regeln einheitlich Wert erzeugt und umverteilt würde, sondern verschiedene Ökonomien, die miteinander konkurrieren, sich überlappen, aber auch zum Vorteil des Einzelnen ergänzen können. Es gibt die Ökonomie der öffentlichen und die der privaten Gelder. Letztere wiederum spaltet sich in die Ökonomien des alten und neuen Geldes, der Firmen- und der Privatvermögen und all ihrer Mischformen. Wer es ertragen kann, dass der Wert der eigenen Arbeitsleistung nie feststeht, sondern von einem ökonomischen Kontext zum anderen erheblich schwankt (auf einer Skala, die von mehreren Monatsmieten bis zu einem freundlichen Lächeln reicht), für den ergibt sich die Möglichkeit des Ökonomie-Hoppings. Das Honorar für einen Textbeitrag zu einem, aus privaten Mitteln

Weiß ich wirklich, was ich tue?

finanzierten, Katalog mag (in meiner Arbeitspraxis) den Rücken frei halten für die Produktion eines Textes für eine mit öffentlichen Mitteln und deshalb lange nicht so reichhaltig finanzierten Zeitschrift usw. . Als Nebeneffekt dieser Flexibilität ergibt sich ein Zustand relativer Autonomie: Wer verschiedene Abnehmer beliefert, vermeidet die Abhängigkeit von einem einzigen Auftraggeber und erhält sich so eine gewisse Freiheit. Aber letztlich kann die Pragmatik die Frage nach den Prinzipien nicht beantworten. Je mehr Alternativen sich bieten, umso stärker fällt auch die Begründung der eigenen Entscheidung ins Gewicht. Auf welche Ökonomie lasse ich mich ein und warum? Entgegen der landläufigen Annahme, dass die ökonomische Durchdringung des Kunst- und Kulturbereichs Integrität unmöglich mache, stellt sich dabei jedoch heraus, dass sich die Frage der Integrität überhaupt erst stellt, wenn ihr Wert auf dem Spiel steht. Wenn sich allgemeingültige Standards zu ihrer Definition festlegen ließen, würde Integrität bedeutungslos. Seine Bedeutung erhält dieser Begriff überhaupt erst im Moment des sich von Fall zu Fall immer wieder neu und anders darstellenden Entscheidungskonflikts.

III. — Der Einsatz lässt sich schließlich noch ein weiteres Mal erhöhen, indem man die Arbeitsbedingungen des Kunst- und Kulturbereichs nicht allein für sich selbst genommen, sondern im Zusammenhang der allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklungen beschreibt. Der Verdacht, die vollständige Bedeutung und nachhaltigen Konsequenzen der eigenen Tätigkeit nicht überschauen zu können, erscheint zunehmend begründet angesichts des Umstands, dass im Zuge der allgemeinen Verbreitung neoliberalen Gedankenguts die Figur des »kreativen Individualisten« zum Leitbild des postfordistischen Kapitalismus geworden ist. Wem redet man denn eigentlich das Wort, wenn man sich heute als »kreativ« bezeichnet? Welches soziale, politische und ökonomische Programm unterstützt man heute, wenn man sich als Individualist fühlt und das eigene Leben und die eigene Arbeit nach individualistischen Gesichtspunkten organisiert? Die Selbstgewissheit einer antikapitalistischen, oppositionellen oder dissidenten Lebenseinstellung ist dahin, wenn sich zunehmend herausstellt, dass all die Wertbegriffe, die den Dissens begründen halfen, mittlerweile im Fahrwasser kapitalistischer Ideologien zirkulieren: Individualistisch, kreativ, subversiv, eigensinnig,

kosmopolitisch und kompetent in Stilfragen zu sein, ist heute nicht mehr (nur) der Beweis für freiheitliche Lebenseinstellung, sondern vielmehr eine notwendige und allorts geforderte Qualifikation für die Teilnahme am beruflichen Wettbewerb. Die Freiheit künstlerischer und kultureller Produktion scheint sich in den gesellschaftlichen Zwang zur maximalen Ausbeutung der eigenen Talente verkehrt zu haben.

Welchen Anteil trägt die Kunst an dieser Entwicklung? Hat das Werben der Boheme für die Philosophie des kreativen Individualismus, historisch gesehen, den Weg geebnet für die auf ebendieses Leitbild des kreativen Individuums zugespitzte Leistungskultur des Neoliberalismus? Der Verdacht verdichtet sich in Bezug auf die alltägliche Arbeitspraxis: Leiste ich in meiner Arbeit als kreativer Individualist wider besseres Wissen einen Beitrag zur Durchsetzung neuer und verschärfter kapitalistischer Leistungsstandards? Wenn ich prekäre Arbeitsverhältnisse akzeptiere, heißt das, dass ich diese Verhältnisse auch nach außen hin akzeptabel erscheinen lasse? Sorgen kulturelle ProduzentInnen also ungewollt für die soziale Legitimation deregulierter Arbeitsverhältnisse, indem sie durch die vermeintlich selbstbestimmte Vermischung von Arbeit und Leben das verheißungsvolle Image der leistungs- und aufopferungsbereiten, urbanen Kreativarbeiter prägen? Ist die scheinbare individuelle Freiheit der Arbeit in Kultur und Kunst also ein Lockmittel zum Einstimmen der Menschen auf eine Gesellschaftsordnung, in der harter persönlicher Wettbewerb zur einzigen gesellschaftlichen Maxime wird?

Dieser Verdacht ist in der (deutschen) Kunst- und Kulturkritik der vergangenen zehn Jahre wiederholt formuliert worden. Diederich Diederichsen beobachtet in einem Aufsatz von 1994 den Transfer des Ideals selbstaussbeuterischer, aber auch selbstbestimmter und deshalb sinnvoller Arbeitsverhältnisse aus dem Bereich der künstlerischen Subkultur in die Vorstellungswelt einer neuen Unternehmenskultur (die er in der Selbstdarstellung von Webdesign-Agenturen und Werbespots der Deutschen Bank reflektiert sieht). In diesem Sinne kommt Diederichsen zu dem Schluss: „Kunst, die einst ‚gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft‘ (Adorno) hieß, wäre umgekehrt ausdrücklich zu deren Thesen geworden.“² Der Verdacht, dass im Zuge eines Imagetransfers das Idealbild autonomer künstlerischer Arbeit für die Durchsetzung einer neoliberalen Arbeitsmoral vereinnahmt werden könne,

² Diederichsen, Diederich: *Selbstaussbeutung – Von der Ökonomie der Subkultur zur Ökonomie von Berlin-Mitte*. In: Ders.: *Der lange Weg nach Mitte*. Köln: 1998, S. 234.

Weiß ich wirklich, was ich tue?

wurde 1995 zu einem Leitmotiv der im Rahmen der Gegenmesse zur Kölner Kunstmesse, *Messe 20k*, geführten ökonomie-kritischen Diskussion. Interessant ist, dass im Rahmen dieser Debatte der Vereinnahmungsverdacht direkt mit der Frage des Kunstsponsorings verbunden wurde. Das Interesse der Wirtschaft an der Ausschlichtung des Images selbstorganisierter Kunstpraxis schien sich hier unmittelbar in dem Angebot des Siemens Kulturprogramms zu manifestieren, als Sponsor der Gegenmesse aufzutreten. Die Zurückweisung dieses Angebots begründen die VeranstalterInnen daraufhin als ausdrückliche Positionierung gegen eine Vereinnahmung und *für* eine Politisierung alternativer künstlerischer Arbeitsformen. Alice Creischer und Andreas Siekmann fassen diese Begründung wie folgt zusammen:

„Kunst affirmiert (und inspiriert) nicht mehr Produktion sondern Management, als Machbarkeit von Motivation und kommunikativer Machtausübung. Dies betrifft auch Arbeitsweisen des Off Bereichs einer Kunstszene: kollektive Arbeitsprozesse, Services statt Produktion, Vernetzung, strategische Allianzen sind auch Termini der neuen Firmen CI des tertiären Sektors. Dies macht die Attraktivität einer Veranstaltung wie Messe 20k als mögliches Imagebildendes Potential für Siemens erklärbar. Vereinnahmung von Arbeitsweisen/Inhalten ist möglich, wenn sie nicht eindeutig mit ihrer politischen Position verbunden sind. Im Kunstbereich wird das bewußt – um des möglichen Wertezuwachses willen – vermieden. Für die OrganisatorInnen der Messe 20k sollte diese Position mit den eigenen ökonomischen Abhängigkeitsverhältnissen thematisiert und klargemacht werden [...]“.³

Aus der Perspektive von Creischer und Siekmann lassen sich somit klare Fronten zwischen Wirtschaft und Kunst, besser gesagt, zwischen einer hegemonialen und einer alternativen Ökonomie schaffen. Das Aufzeigen dieser Fronten ist der eigentlich politische Akt, weil er die Vermischung von künstlerischen und unternehmerischen Arbeitsformen als ideologisches Konstrukt überführt und in der Wirklichkeit gegenläufige Fakten schafft. Unterfüttert wird dieser Beschluss der

³ Creischer, Alice; Siekmann, Andreas:

Herkunft des Geldes ist nicht gleich Einsatz des Geldes
– Kurzeinführung in die Siemensproblematik –
Zusammenfassender Erfahrungsbericht der OrganisatorInnen von Messe 20k zu Sponsoringerhandlungen mit dem Siemens Kulturprogramm. In: Kat. Messe 20k. ÖkonomieMacheMachen, hg. v. Alice Creischer, Diark Schmidt, Andreas Siekmann, Köln, Berlin 1996, S. 69

dass gerade die Kunst, die sich als gesellschaftliches Schaufenster hervorragend dafür eignet, soziales Elend auszustrahlen, die Vorreiterrolle bei der Herstellung von Subjektivität übernahm.“⁸

Schließlich unterstellt Babias der Kunst der 90er Jahre, dass sie durch das Propagieren von Stilpluralismus zielgerichtet „immer ausdifferenziertere Versionen künstlerischer Subjektproduktionen hervorbringt und in alle Bereiche der Lebenswelt streut, um Subjektivität in eine Ware verwandeln zu können“⁹. Dass KünstlerInnen in der Öffentlichkeit bestimmte Vorstellungen von einer anderen Art zu leben und zu arbeiten repräsentieren und hierdurch zu Trendsettern bei der Entwicklung gesellschaftlicher Wunschvorstellungen werden können, ist eine Sache. Dass sie diesen Prozess bewusst steuern, eine andere. Meines Erachtens geht Babias entschieden zu weit, wenn er die Kunst verdächtigt, eine »Vorreiterrolle« in bezug auf die neoliberale Umstrukturierung der Gesellschaft einzunehmen und dies zudem noch auf der Grundlage von klaren strategischen Zielsetzungen zu tun. Das Kollektivsubjekt »Kunst« als treibende Kraft in einem teleologisch ausgerichteten historischen Prozess gesellschaftlicher Veränderung zu beschreiben, wirkt auf mich wie der Versuch, das Selbstverständnis der modernen Avantgarden durch die Hintertür des Pauschalverdachts wieder einzuführen. Ich halte das für eine extreme Überschätzung der gesellschaftlichen Bedeutung von Kunst. Aber vielleicht irre ich mich da auch.

Problematisch finde ich zudem den Begriff der »künstlerischen Subjektproduktion«. Im Prinzip unterscheidet Babias hier nicht zwischen der »Subjektivität« (d.h. der Vorstellung von der eigenen Persönlichkeit, Identität und den Rahmenbedingungen des eigenen Lebens und Arbeitens), die KünstlerInnen in ihrer alltäglichen Lebens- und Arbeitspraxis dadurch produzieren, dass sie ihr alltägliches Leben und Arbeiten auf eine bestimmte Weise organisieren – und der »Subjektivität«, die KünstlerInnen in Form und Inhalt ihrer Kunst entwerfen, als Projektion, Fiktion oder Modell. Ist der Verzicht auf diese Unterscheidung gerechtfertigt? Läuft dieser Gedanke nicht auf die traditionelle Vorstellung hinaus, dass KünstlerInnen in ihrem Leben und in ihrer Arbeit zwangsläufig ein und dieselbe Aussage formulieren, das Werk und die Biografie also austauschbare Propagandamedien sind? Ich sehe da einen entscheidenden Unterschied. Natürlich lässt sich die Art und Weise, wie KünstlerInnen ihr Leben und ihre Arbeit gestalten, als Bekenntnis zu einem bestimmten Modell

⁸ Ebd., S. 46.

⁹ Ebd., S. 17.

Weiß ich wirklich, was ich tue?

der Subjektivität deuten. Dies muss aber nicht zwangsläufig heißen, dass sie in ihrer Kunst dieses Subjektmodell vertreten. Die Kunst kann vielmehr genau das Medium sein, in dem sie das Subjektmodell problematisieren und kritisieren, das sie im Leben leben. Wenn Oscar Wilde in seiner Lebens- und Arbeitspraxis einen dandyistischen Individualismus propagierte, dann hat ihn das nicht davon abgehalten, in seiner Arbeit ebendiesen entgrenzten Individualismus als gesellschaftliches Problemverhältnis zu beschreiben. Mit anderen Worten: Ich halte es nach wie vor für machbar (und nötig), dass künstlerische (wie intellektuelle) Arbeit einen Freiraum eröffnen kann, der es ermöglicht – sei es im Durchspielen von Verdachtsmomenten gegenüber der eigenen Praxis – die Begriffsbildungen gesellschaftlicher Ideologien zu entflechten.