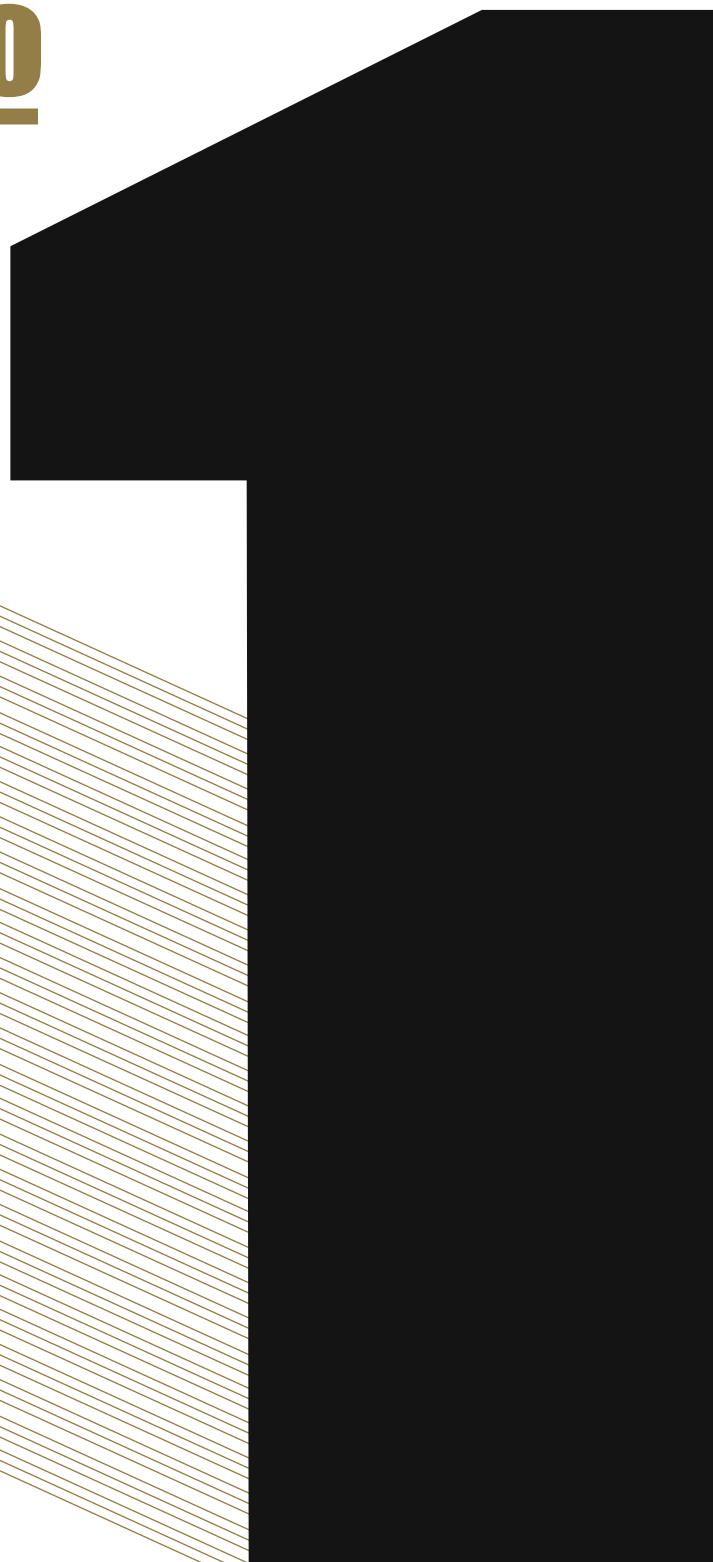


JAHRESMAGAZIN

des Landesverbandes Bildende Kunst Sachsen e.V.

2012

No



KÜNSTLERISCHE
LEISTUNGEN



No. 1

Künstlerische Leistungen

I N H A L T

• • •

Simone Heller	Vorwort	4
Amalia Barboza	Die ausgebildeten Künstler und ihre unbezahlte Arbeit	14
Till Ansgar Baumhauer	Kunst als Dialogpartner von Wissenschaft und Gesellschaft	14
Klaus Vogel	Deutsches Hygiene-Museum: Kunst im Kontext eines Themen-Museums	18
I n t e r v i e w	Echt knorke Reko-Initiative Schweden, Tanja van Dahlern und Erik Krikortz	24
I n t e r v i e w s	Nichts ist umsonst Off-Kunsträume	31
Susanne Werdin	Höhe plus Breite mal Ausdruckskraft oder: Der Mensch lebt nicht vom Bild allein	39
Gerhard Pfennig*	Künstlerexistenz und Urheberrecht in der Informationsgesellschaft <small>* Diesen Beitrag finden Sie ausschließlich in der Printversion, die Sie gegen einen mit 1,45 Euro frankierten Rückumschlag beim Landesverband Bildende Kunst e.V. bestellen können.</small>	44
I n t e r v i e w	Lob der »qualifizierten Ausstellungsmöglichkeit« Dresdner Volksbank Raiffeisenbank e.G., Dieter Hoefler	47
Olaf Zimmermann	Die Debatte um Ausstellungsvergütungen für bildende Künstler muss couragiert fortgesetzt werden	50
Stephan Schmidt-Wulffen	Man kann nur das System ändern...	50
Bildindex		
Impressum		

VORWORT

Simone Heller,
Vorsitzende des Landesverbandes
Bildende Kunst Sachsen e.V.

• • •

Was heißt es Künstler zu sein? Die Bezeichnung *Künstler* stellt schließlich keinen geschützten Terminus für einen Berufszweig dar und auch die BEUYSSCHE Theorie »Jeder Mensch ist ein Künstler« verleitet immer wieder zu dem Missverständnis, dass Jedermann den Anspruch erheben könnte, ein Künstler – im Sinne einer Berufsbezeichnung zu sein. Was BEUYS aber meint ist doch vielmehr, dass in jedem Menschen der Drang zum Schöpferischen liegt und dass jede menschliche Tätigkeit zugleich eine schöpferische ist, aus der etwas hervorgeht, dabei ist es nebensächlich ob das Ergebnis als schön oder hässlich charakterisiert wird. Der Unterschied vom *schöpferischen Menschen* zum, in diesem Falle *bildenden Künstler* ist der, dass dieser sich der Aufgabe des Schöpferischen unmittelbar annimmt und diese, mithilfe des Erwerbs der dafür notwendigen Fähigkeiten an einer Hochschule, zu seiner Profession erklärt. Der Künstler ist somit im Berufsleben angekommen und da scheint es auch an der Zeit mit dem Mythos des bildenden Künstlers als Genius aufzuräumen und sich der Realität künstlerischen Schaffens zuzuwenden, das im 21. Jahrhundert in vermehrtem Maße an den Anforderungen eines wirtschaftlichen Unternehmertums gemessen wird. Dabei soll natürlich nicht außer acht gelassen werden, dass es sie noch gibt, die künstlerischen Genies, die erkannten wie die unerkannten gleichermaßen.

Neben wirtschaftlichen Gesichtspunkten, unter denen die Akteure gewissermaßen in die Pflicht genommen werden, durch die künstlerische Arbeit Einkommen zu generieren, hat sich mit der Erweiterung des Kunstbegriffes in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Chance eröffnet, sich neue Arbeits- und Untersuchungsfelder zu erschließen. Der bildende Künstler steht nicht mehr nur an der Staffelei in seinem Atelier und harrt der Käufer und *Protégés*, die da kommen mögen (oder eben auch nicht). Längst hat er Eingang gefunden in andere gesellschaftlich relevante Bereiche wie Forschung, Wirtschaft und Bildung. Die Erweiterungen des Arbeitsfeldes bergen aber auch hier neue Herausforderungen. Es genügt eben nicht mehr nur »gute Kunst« zu produzieren, sondern es heißt, diese auf dem freien Markt zu platzieren, sie realisierbar zu machen, wenn es beispielsweise um Kunst am Bau geht. Oder darum, im Bereich der künstlerischen Forschung methodisch so zu arbeiten, dass das *künstlerische Produkt* den Standards einer wissenschaftlichen Arbeitsweise gehorcht.

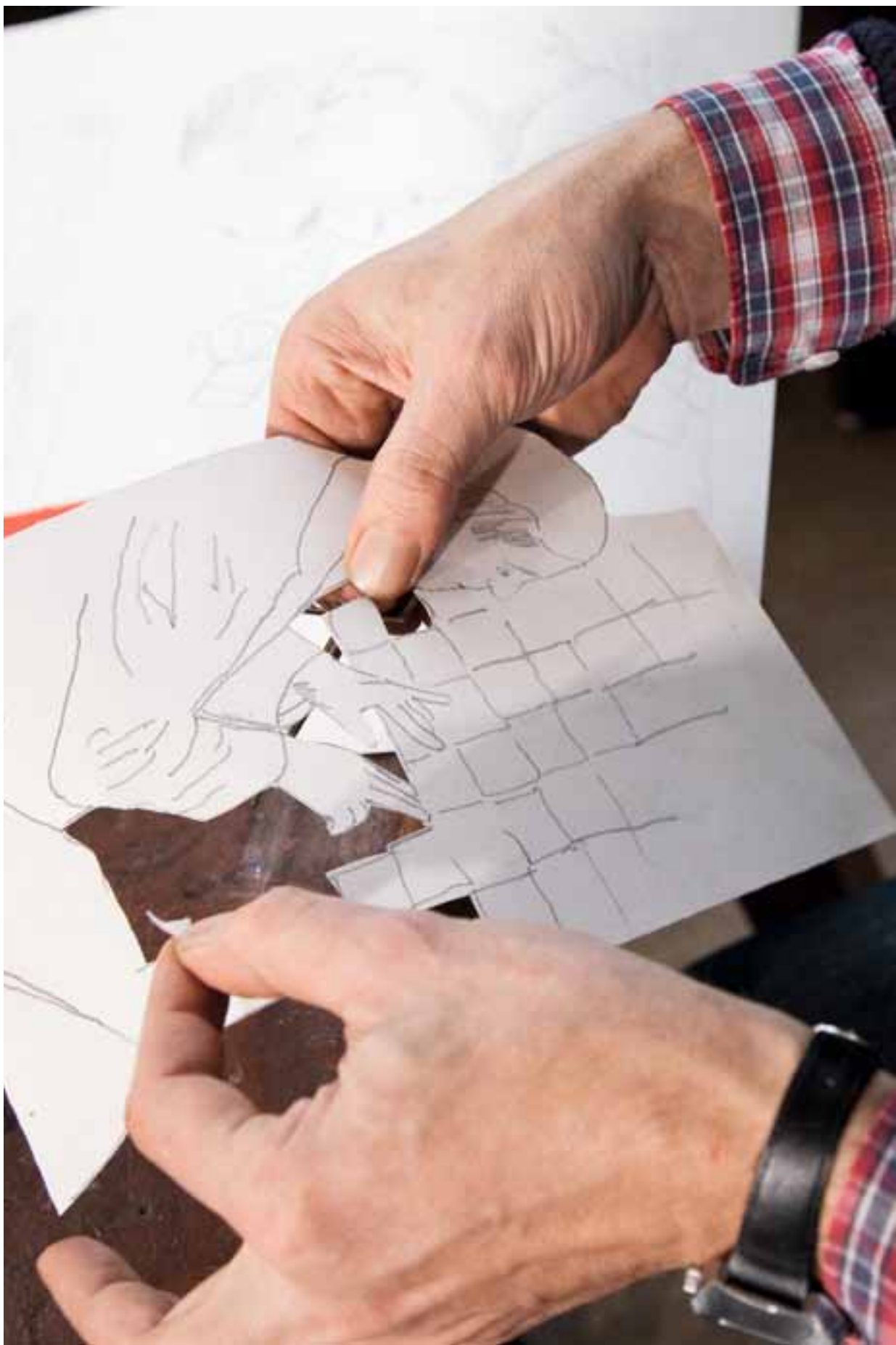
Will man für den Satz »Jeder Mensch ist ein Künstler« den Umkehrschluss »Jeder Künstler ist ein Mensch« bemühen, so heißt dies mit Bezug zum künstlerischen Unternehmertum in der Endkonsequenz, dass der bildende Künstler wie jeder andere erwerbstätige Mensch von der Ausübung seines Berufs leben möchte. Die Forderungen, die sich aus dieser Tatsache ergeben, mögen wenig romantisch klin-

gen und das Bild vom modernen Künstler mag infolge dessen kaum noch etwas mit SPITZWEGS Darstellung vom armen Poeten, der quasi paradigmatisch für den künstlerisch schaffenden Menschen steht, gemein haben. Die gesellschaftlichen Begehrlichkeiten gegenüber Werken von Künstlern nehmen jedoch, nicht zuletzt durch die fortschreitende Entwicklung moderner Informations- und Kommunikationstechnologie wie auch dem beobachtbarem Drängen nach einer »Verschönerung« des Lebens- und Arbeitsumfeldes zu, so dass es an der Zeit ist, nach Möglichkeiten und Formen für einen finanziellen Ausgleich zu suchen und diesen durchzusetzen.

■ An dieser Stelle darf natürlich nicht außer acht gelassen werden, in welchem Dilemma sich der bildende Künstler in seinem Selbstverständnis durch oben beschriebene Tendenz selbst befindet, unterstützt man die These, dass Kunst »Berufung, Auftrag und innere Notwendigkeit« sei und nicht »irgendein schnöder Beruf zum Geldverdienen« wie der Frankfurter Medienkünstler und Blogger STEFAN BECK in seinem Posting »Warum die Kunst nicht ganz aufgeben?« aus dem Jahr 2007 feststellt. In die selbe Kerbe schlug schon 1996 der Künstler HARALD LEMKE mit seiner Vortragsperformance zum Steirischen Herbst. Unter dem Titel »Nicht von Kunst leben zu müssen, ist das Beste für den Künstler – kleiner Katechismus für alle, die es wissen wollen« treibt er in 11 Thesen die Frage nach dem künstlerischen Selbstverständnis zwischen dem, nach den Gesetzen des Marktes

agierenden (als Kleinbetrieb oder Lieferant) und dem nach eigenen Gesetzen handelnden Schaffenden (als der wahre Künstler) auf die Spitze und führt mit seiner abschließenden Frage: »Wer bist du und willst du sein?« eine allgemeingültige und allseits glückverheißende Festlegung auf eine der beiden Alternativen gleichsam ad absurdum. ■ Was heißt es also Künstler zu sein? Eine passable und universelle Antwort kann an dieser Stelle leider nicht gegeben werden. Es liegt vielmehr im Ermessen jedes einzelnen künstlerischen Akteurs eine für sich selbst gemäße Antwort auf diese Frage zu finden. Das vorliegende Jahresmagazin des LANDESVERBANDES BILDENDE KUNST SACHSEN E.V. möchte jedoch einen Ansatz bieten, um, dank der differenzierten Blickrichtungen der Autoren das Spektrum von »künstlerischer Leistung« und die damit in Zusammenhang stehenden Bedingungen, Fragestellungen und Herausforderungen zu formulieren und zu diskutieren.









Die ausgebildeten Künstler und ihre unbezahlte Arbeit

»Bete comme un peintre« (Dumm wie ein Maler)

Amalia Barboza

Es gibt einen interessanten Text von MARCEL DUCHAMP mit dem Titel *Soll der Künstler an die Universität gehen?* Dabei handelt es sich um einen Vortrag, den DUCHAMP 1960 in New York hielt.¹ Am Anfang seiner Rede erwähnt er das französische Sprichwort: *Bete comme un peintre* (Dumm wie ein Maler). Ein Sprichwort, das, wie DUCHAMP erläutert, auf die Zeit des *Bohème-Lebens* von MURGE um 1880 zurück geht und das damals als Scherz kursierte. DUCHAMP ist der Meinung, dass mit diesem Scherz an die Zeit erinnert wird, in der die Künstler als ungebildete und bloße Handwerker betrachtet wurden. Als die Künstler im Dienste von Auftraggebern arbeiteten und weniger zu denken als zu handwerken hatten. Erst als die Künstler sich von den Monarchen und kirchlichen Auftraggebern emanzipierten, erst dann begann für DUCHAMP ihre soziale Anerkennung. Für ihn war diese Entwicklung gekoppelt an die Professionalisierung der Künstler durch deren Ausbildung in Akademien. Gerade weil die Künstler diese Ausbildung bekommen, kann für DUCHAMP das Sprichwort *Bete comme un peintre* heute nicht mehr Geltung haben. Er plädiert also in seinem Vortrag *Soll der Künstler an die Universität gehen?* für die akademische Ausbildung.

Kunst als Dialogpartner von Wissenschaft und Gesellschaft

Till Ansgar Baumhauer

Die Entwicklungen in der Kunst der letzten Jahrzehnte haben – neben allen wichtigen Veränderungen in Thematik und Zielrichtung künstlerischer Betätigung – für die Künstler selbst einen wichtigen Aspekt im Umgang mit ihrer eigenen bildnerischen Arbeit zentral werden lassen. In einer Welt, in der digitale Kommunikation und die Informationsquellen des *world wide web* die Oberhand oder zumindest den Vorrang gegenüber lokalen und persönlichen Dialogen gewonnen haben, ist es wichtig geworden, über die eigene künstle-

rische Arbeit (hinaus) – wenn nicht sogar mit ihr als Sprachmedium – zu kommunizieren.

Das aus sich selbst mit dem Betrachter in Dialog tretende Kunstwerk ist ein Modell kreativer Ausdrucksform, das sich – vorsichtig formuliert – mit künstlerischen Schaffenspraxen messen muss, die eine viel stärker dialogische Zielrichtung haben, weg von der »Einbahn-Zielrichtung« vom Kunststartefakt zum Rezipienten. Kunst wird dann häufig, neben dem selbstverständlich weiter existierenden Anspruch, Ausdruck der Weltansicht des

Aber was tut der ausgebildete Künstler ohne Auftraggeber? Wie soll er Geld verdienen? Und worin besteht seine Arbeit, wenn er keinen konkreten Auftraggeber hat und auch nichts mehr handwerken kann? Solche Fragen stellt sich DUCHAMP in seinem Vortrag nicht. Es scheint für ihn irgendwie selbstverständlich zu sein, dass ein ausgebildeter Künstler einen wichtigen Auftrag in der Gesellschaft hat und automatisch seinen Lebensunterhalt damit verdienen kann. Die Aufgabe des ausgebildeten Künstlers sei, meint DUCHAMP, die Mechanismen der Gesellschaft zu untersuchen und sich als kritische und reflexive Instanz der Gesellschaft, in der er lebt, dienlich zu machen. Hauptaufgabe war für ihn damals in den 1960er Jahren, sich in »absolute Opposition zum alltäglichen Funktionalismus zu stellen«, zu einem »Materialismus«, der »das Individuum immer mehr von der Suche nach seinem inneren Ich entfernt.«² Um diese »Mission« der Entideologisierung zu erfüllen soll der Künstler, so DUCHAMP, »den höchsten Grad der Ausbildung« genießen. Aber von wem und wie soll diese Arbeit entlohnt werden? Vergisst DUCHAMP in seinem Vortrag die Frage nach der Bezahlung dieser Leistung zu stellen? Er vergisst es nicht, sondern es scheint für ihn kein wirkliches Problem zu sein. In einer Anmerkung macht er auf die Situation des Künstlers in der gegenwärtigen ökonomischen Welt aufmerksam, nämlich »während jede gewöhnliche Arbeit mehr oder weniger nach der Zahl der Stunden entlohnt wird«, wird »im Fall eines gemalten Bildes die seiner Herstellung gewidmete Zeit bei der Fixierung des Preises nicht in Betracht gezogen«, sondern dieser Preis variiert »je nach Berühmtheit des Künstlers.«³ Und genau diese Situation scheint DUCHAMP gut zu heißen, mit dem Argument, dass hier das *Individuum* und nicht die quantifizierte Arbeitszeit geschätzt wird.

Wir wissen aber, dass DUCHAMP, trotz Berühmtheit, oft in prekären Verhältnissen lebte und durch Heirat versuchte, seine ökonomische Unabhängigkeit zu sichern.⁴ Wir könnten argumentieren, dass vielleicht für ihn gerade diese prekäre Lebenslage eine Bedingung ist,

um als freies Individuum den selbstgestellten Auftrag der Kritik und Reflexion der Gesellschaft unabhängig leisten zu können. Überspitzt: Nur in einem Leben, wie in dem der Bohème, ohne Bezahlung und in Armut, kann der ausgebildete und heimatlose Künstler der Gesellschaft dienlich sein.

In Bezug auf die Wissensproduzenten, die Intellektuellen, ist eine solche Produktionsbedingung oft reflektiert worden: Von dem Soziologen Alfred Weber stammt die Bezeichnung der »freischwebenden Intelligenz«. Die »freischwebende Intelligenz« fand ihren Platz und Lebensunterhalt hauptsächlich an den Universitäten. Hier sollten die Bedingungen der Unabhängigkeit von konkreten Auftraggebern sicher gestellt werden. Wie der Wissenssoziologe KARL MANNHEIM analysiert hat, ist aber dieser freischwebende Zustand hypothetisch: Einerseits besteht eine Abhängigkeit institutionell, weil die Universitäten von der Regierung bezahlt werden, und daraus folgend politische Wechsel schnell eine Auswirkung auf die Besetzung der Professuren haben können, wie MANNHEIM es selbst erfahren musste, als er 1933 nach der Machtergreifung des Nationalsozialismus seine Stelle verlor. Andererseits aber auch, weil diese freischwebende Intelligenz nicht einheitlich ist, sondern sich in verschiedenen politischen und sozialen Lagern bewegt. Die Intelligenz selbst, die sich als freischwebend empfindet, ist sich vielleicht dieser Abhängigkeit nicht bewusst (oder dieser *Seinsverbundenheit*, um Mannheims Begriff zu verwenden), eine soziologische Analyse könnte aber schnell dieser Abhängigkeit und *Seinsverbundenheit* auf die Spuren kommen: DUCHAMP merkte zum Beispiel nicht, dass er eine Position vertrat, die sich durchaus gut eignete für den Kultur-Kampf, den damals die amerikanische Regierung im Kalten Krieg gegen die Kunstauffassung des Ostblocks führte. Der Kunsthistoriker SERGE GUILBAUT hat in interessanter Weise untersucht, wie die amerikanische Regierung während des Kalten Krieges eine Kunst, welche die Freiheit und die Unabhängigkeit des Individuums für sich proklamierte, finanziell

oder der Kunstschaaffenden zu sein, zu einer Kommunikationsbasis, die Auseinandersetzung und Begegnung in einem Feld stiftet, das gegebenenfalls weit über die Faktizität des eigentlichen Kunstobjektes hinausgeht.

Jeder Kreative hat oft genug die Erfahrung gemacht, dass die Notwendigkeit bestand, die eigene Arbeit zu erklären oder – darüber hinaus – selbstreflexiv abzuklopfen, um sie nach weiteren (sogar dem künstlerischen Urheber selbst spontan verschlossenen) As-

pekten zu untersuchen. Darüber hinaus gibt es allerdings eine zusätzliche Bedeutungsebene von Dialog und Reflexion, die aktuell immer stärker wahrgenommen wird und die – in einem globalisierten Wissenschafts- und Kosmos – für Künstlerinnen und Künstler aller Sparten völlig neue Handlungsfelder erschließt und Kunst in neuen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen wichtig werden lässt. Die Rede ist hier vom interdisziplinären Bereich zwischen Kunst und Wissenschaft bzw. Gesellschaft; künstle-

unterstützte und diese als Gegenbild zur Auftragskunst der sozialistischen Länder nutzte.⁵

Heute, 50 Jahre nach DUCHAMPs Vortrag, bewegt die Diskussion nicht mehr die Frage, ob der Künstler in die Universität gehen soll. Die aktuelle Frage lautet eher: »Soll der Künstler promovieren?«. DUCHAMP würde sagen: Ja, da er für die Mission des Künstlers »die höchste Ausbildung« verlangte. Die Frage, die aber noch offen steht, ist, wie soll die Mission von gut ausgebildeten Künstlern entlohnt werden? Und wie soll diese Entlohnung aussehen, ohne den Entideologisierungsauftrag des Künstlers dadurch zu gefährden?

1 Marcel Duchamp: *Soll der Künstler an die Universität gehen?*, in: Elke Bippus, Michael Glasmeier (Hrsg.): *Künstler in der Lehre*. Philo, Hamburg 2007, S. 44–59

2 Ebd. S. 46

3 Ebd. S. 46 f.

4 Lydie Fischer Sarazin-Levassor: *Meine Ehe mit Marcel Duchamp*. Piet Meyer Verlag, Wien 2010.

5 Vgl. Serge Guilbaut: *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*. Verlag der Kunst, Dresden 1997

Amalia Barboza,

geb. 1972, Studium der Soziologie und Bildhauerei, seit 2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der GOETHE UNIVERSITÄT FRANKFURT

Artefakten zugrunde legen. Zugleich siedeln sich diese Künstler mit ihrer Arbeit oft in anderen kulturellen und gesellschaftlichen Umfeldern an, als in der *Kunstszene* bzw. dem *Kunstmarkt* (was nicht heißen muss, dass manch einer von ihnen dort nicht trotzdem heiß umworben wäre). Und häufig beziehen diese Kreativen ihre Themenfelder, Materialien und Hintergrundinformationen aus anderen Themenbereichen als den traditionell kunstnahen, wie Kunstgeschichte und Ästhetik.

■ Um nur einige Beispiele zu nennen: der in Berlin lebende isländische Installationskünstler OLAFUR ELIASSON inszeniert in Museumsräumen Naturphänomene, die beim Betrachter starke Wirkung auszulösen in der Lage sind. CARSTEN HÖLLER trat in einem gemeinsamen Projekt mit ROSEMARIE TROCKEL bei der DOCUMENTA 10 vor 15 Jahren mit dem *Haus für Schweine und Menschen* in Erscheinung, das auf vielen Ebenen das Verhältnis zwischen Mensch und Tier bzw. den Umgang des Beobachters mit dem Beobachteten hinterfragte, und ist seiner Arbeitsweise, die den Menschen in Dialog mit (inszenierter) Natur bringt, bis heute treu geblieben. Auch die in diesem Jahr stattfindende DOCUMENTA 13 legt einen ihrer Schwerpunkte auf künstlerische Positionen im Zwischenbereich von Gesellschaft, Wissenschaft und Kunst.

Begibt sich ein Künstler ins Feld der künstlerischen Forschung, so hat dies gleichermaßen Konsequenzen für den Anspruch, den er an seine eigene Arbeit stellt, als auch an seine grundsätzliche Arbeitsmethodik. Denn lebt der Selbstentwurf vieler Kunstschaffender bis heute von den Überresten eines frühneuzeitlichen Geniekultes und vom Anspruch, in der eigenen Schaffenskraft Grenzen zu überschreiten, die allen anderen verschlossen blieben – und damit auch Artefakte zu produzieren, die sich nur über die Lichtgestalt des Künstlers erschließen lassen können – so muss der Anspruch desjenigen, der sich im interdisziplinären, forschenden Dialog bewegen will, gänzlich anderer Natur sein. Hier geht es darum, künstlerisches und kreatives Denken so mit wissenschaftlichen und kulturellen Diskursen ins Gespräch zu bringen, dass der genuin künstlerische Beitrag verstehbar bleibt und sich nicht im mythischen Zwielficht der Genialität verliert.

■ Kurz gesagt: der Künstler stellt sich der Herausforderung, in den gesellschaftlichen Diskurs gezielt einzugreifen. Dabei begibt er sich soweit wie möglich aus der »Zaungastposition« gegenüber den Geistes-, Sozial- und Naturwissenschaften heraus und beansprucht, als gleichrangiger Gesprächspartner akzeptiert zu werden (und gleichzeitig seinen Fähigkeiten als Künstler gemäß Wege vorzuschlagen und Lösungen zu finden, die eine andere Blickrichtung einnehmen, als dies der klassische Wissenschaftsbetrieb könnte bzw. täte).

■ Dies hat weitreichende Folgen auch für das Selbstbild des Kreativen: denn mit einem solchen Grundgedanken wird Kunst zu einem viel relevanteren gesellschaftlichen Themenfeld als nur zu schmückendem Beiwerk, das aus oft für die Außenwelt wenig provokativen Artefakten und Bildern der eigenen Weltsicht besteht (ohne dass ich hier einer vereinheitlicht politisierten bzw. wissenschaftsorientierten Kunst das Wort reden wollte). Aber der Künstler, der sich einem »forschenden« Ziel

mit gesellschaftlichem Subtext verschreibt, bringt dafür auch ein Opfer: und zwar das des spontanen, »wildem« Arbeitens »nach Lust und Laune«, das sich nicht fokussiert einer inhaltlichen Stoßrichtung verschreibt. Dies bedeutet für die »künstlerische Forschung« eine starke, durch das Wissen um den eigenen Anspruch bedingte Kontrolle der eigenen Arbeitsleistung.

Zugleich muss ein solcher Anspruch von Künstlern aber auch Folgen für den Umgang der Gesellschaft mit künstlerischer Produktion haben. Denn in diesem Moment beansprucht die Vielfalt künstlerischer Arbeitsansätze eine andere Wichtigkeit und Notwendigkeit als die des kulturellen Feigenblattes, das je nach Wirtschaftslage und gesellschaftlicher Grundstimmung schmerzlos gefördert oder eingespart werden kann. Der Künstler wird – sicher weiterhin in der Position des oft unbequemen Querdenkers – zum Mitgestalter gesellschaftlicher Realität und kultureller, sozialer und geisteswissenschaftlicher Weiterentwicklung. Hier muss denn auch ein Umdenken stattfinden, da die bislang praktizierte Gewohnheit, den Künstler zuerst einmal in die Bringschuld zu setzen, um dann (nach vollbrachter Präsentation, Ausstellung, Performance etc.) mehr oder weniger wohlwollend über eine optionale finanzielle Förderung nachzudenken, in einem solchen Zusammenhang nicht mehr greift. Und je höher der künstlerische Anspruch an gesellschaftliche Bezüge wird, desto weniger kunstmarkt-gängig werden häufig die gestalterischen Artefakte – darin unterscheiden sich »künstlerische Forscher« keineswegs von anderen bildenden Künstlern. So stellt sich ganz generell die Frage nach einer Möglichkeit, finanziell zu existieren, ohne in Ersatzbeschäftigungen auszuweichen, die zwar ein Einkommen generieren, aber für die künstlerische Tätigkeit keinen Raum mehr lassen.

■ Gesellschaftlich relevantes künstlerisches Wirken ist ein Vollzeitjob und nicht mit ehrenamtlicher Tätigkeit vergleichbar. Und es fragt sich, wie lange eine Gesellschaft wie die unsere, die vor vielfachen, latent explosiven Herausforderungen steht (ob es nun die Frage nach einer global verantwortlichen Außen- oder Wirtschaftspolitik mit endlichen Ressourcen sei oder die Suche nach einer Lösung für die gesellschaftlichen Ungleichheiten und Fehlentwicklungen der letzten Jahre), es sich noch leisten kann und darf, so viel kreatives Potential ungenutzt brach liegen zu lassen, anstatt es durch Investitionen, Diskursforen und gesellschaftliche Rezeption bzw. Reflexion produktiver werden zu lassen, wie dies im Bereich der Wissenschaft ja weithin geschieht.

Till Ansgar Baumhauer,

geb. 1972, Studium der Malerei, Grafik und übergreifenden künstlerischen Arbeitens, seit 2009 Promotionsstudium PhD, Freie Kunst an der BAUHAUS UNIVERSITÄT WEIMAR, tätig als freier Künstler in Dresden

Deutsches Hygiene-Museum: Kunst im Kontext eines Themen-Museums

Klaus Vogel

Niemand wird bei dem Namen DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM an ein Kunstmuseum denken. Gleichwohl spielen Kunst, künstlerische Positionen, künstlerische Produktion und Rezeption für unser Haus eine beachtliche und stetig wachsende Rolle. Daher freue ich mich, mit ein paar Anmerkungen zur Publikation des LANDESVERBAND BILDENDE KUNST SACHSEN E.V. beitragen zu können.

Für viele Besucher (und Bewohner) Dresdens hat das DEUTSCHE HYGIENE-MUSEUM in den letzten gut 20 Jahren seines Bestehens seine völlige Neuausrichtung seit der »Abwicklung« 1990/91 vor allem mit einer Vielzahl an großen Sonderausstellungen unter Beweis gestellt – und mit deren großer thematischer Bandbreite. Ob die Themen dem Alltagsleben entnommen sind, ob sie große gesellschaftliche oder wissenschaftliche Fragen berühren – meist war es die ungewohnte Fragestellung, die das Interesse von Feuilleton und Besucher gleichermaßen erregte. Ohne Zweifel war es auch die Findigkeit unserer Kuratoren in der Dramaturgie der Ausstellungen und bei der Objektsuche, und eine ganz wichtige Rolle spielte (und spielt bis heute) die aufwendige und mit den Inhalten innig verbundene Gestaltung der Ausstellungen. Was zu Anfang der 1990er Jahre tastende Versuche waren, ein fortwährendes Ausloten und gelegentliches Überschreiten von Grenzen, ist heute eine tragende Säule unserer Arbeit. Von der dienenden Gestaltung, dem sorgfältigen Präsentieren von vorgegebenen Inhalten war es doch ein erheblicher Weg zur eigenständigen inszenatorischen Gestaltung, in der Kurator und Gestalter (Architekt, Bühnenbildner, Künstler usw.) im Idealfall gemeinsam kongenial ein Projekt erarbeiten. Gestaltung wird so zu einer Leistung eigener Art, nicht Diener der zu präsentierenden Exponate, sondern Reflexion, Verarbeitung und damit Produktion etwas Autonomes, was dann wiederum aus eigener Kraft mit den Inhalten, den Exponaten in Beziehung zu treten vermag, interagiert und dabei eben ein gehöriges Maß an eigenem künstlerischen Ausdruck darstellt, in Autonomie und Verantwortung.

■ Dass es hierbei immer wieder neue, faszinierende Erscheinungsformen gibt, zeigt etwa die von der Medizinhistorikerin DR. SUSANNE HAHN entworfene und von VIA LEWANDOWSKI als Gesamtkunstwerk umgesetzte Ausstellung *Kosmos im Kopf – Gehirn und Denken* (2000). Gut sind allen im Museum die letzten Wochen der Ausstellungsvorbereitung erinnerlich, in denen Via Lewandowski die von ihm fast im Alleingang ins Werk gesetzte Ausstellung nur verließ, wenn es ganz unumgänglich war – zum Schlafen jedenfalls nicht. Und gerade jetzt, zwölf Jahre später, zeigen *Die Leidenschaften* (2012) eine ganz andere, doch ebenfalls nur als Gesamtkunstwerk verstehbare Ausstellung – erarbeitet von einem Trio aus Kunstkuratorin, Opernregisseurin und Bühnenbildnerin – radikal gegen klassische Sehgewohnheiten im üblichen, wohlgeordneten Museumskosmos. Und nicht anders war es bei der Ausstellung *Glück – welches Glück* (2008), die einerseits eine kühne Mischung unterschiedlichster Exponate präsentierte, aber in der Gestaltung des Künstlers MESCHAC GABA (Benin/Niederlande) immer mehr zu einem künstlerischen Gesamtbild wurde, in einem von der Museumsleitung nicht beeinflussten, kreativen Prozess.

Doch auch abseits der avancierten Ausstellungssprache haben künstlerische Positionen im Museum einen immer wichtigeren Stellenwert erhalten. Die Vermutung (oder der Verdacht) einer langfristigen Strategie dahinter, eines *shifts* hin zu einer spezifischen Art von Kunstmuseum, erscheint, zugegeben, auf eine vordergründige Weise reizvoll, verkennt und unterschätzt aber das große Potential eines Themen-Museums, wie es das DEUTSCHE HYGIENE-MUSEUM ist. Und eben dies – mit unseren Themen, die wir, fast frei von Zwängen historischer Sammlungsbestände, in der Gegenwart, der alltäglichen Lebenswelt oder den fortgeschrittenen Wissenschaften ebenso suchen wie in den Höhen und Tiefen der *condito humana*, der menschlichen Verfasstheit – mit all diesen thematischen Herausforderungen Kunst zu

einem selbstverständlichen Teil unserer kuratorischen Praxis zu machen, ist vermutlich für die *klassischen* Präsentationsorte von Kunst kein gangbarer Weg, ob nun in der unabhängigen *off-Szene*, der Galerie oder dem Kunstmuseum jeder Art – wohl aber im DEUTSCHEN HYGIENE-MUSEUM.

■ Und so kann die Präsentation von künstlerischer Arbeit in diesem Museum keine (auch im besten Sinne) zweckfreie sein. Jede Arbeit, jede kuratorische Auswahl steht in einem Kontext, im Kontext anderer Exponate, kulturhistorischer beispielsweise oder von Alltagsgegenständen, oder aber im thematischen Kontext einer kuratorischen Vorgabe. Doch ist dies eine sachfremde, ungebührliche Einengung, eine Indienstnahme von freien Arbeiten? Die Frage ist durchaus berechtigt, denn nicht wenige Ausstellungen verfallen, wenn es an gut verwendbaren (kultur-) historischen Exponaten, an Belegstücken für eine kuratorische Erzählung, einem wissenschaftlichen Konzept mangelt, auf die Idee, dann eben ersatzweise eine künstlerische Position zu inkorporieren, um die lästige Lücke im Erzählgang zu kaschieren.

■ Das allerdings hieße, ein großes Potential zu vergeben, eine Chance zu verspielen. Denn gibt uns ein Kunstwerk, sei es aus der Barockzeit oder eine zeitgenössische Produktion, nicht gerade in einem thematischen Kontext einen einzigartigen, unverwechselbaren Mehrwert, eine Interpretation von Welt, einen Anstoß, eine Irritation – manchmal einen Zauber, eine Verführung oder Verwirrung, jedenfalls immer eine Position? Eine Position, die unseren Besuchern, ob akademisch gebildet, ob kunst-affin oder nicht, Chancen bietet, zuallererst die Chance, selbst eine Position zu entwickeln? Und ein weiteres: Gerade in einem Museum, das, wie es eine große Tageszeitung formulierte, »Übung darin hat, das Flüchtige und eigentlich Unsichtbare in eine Ausstellung zu zwingen«, können künstlerische Arbeiten, wie dies etwa in *Schlaf und Traum* (2007, als *Sleeping and Dreaming* in London, 2007/08) der Fall war, ein sich klassischen Darstellungswegen nahezu gänzlich entziehendes Thema ins Bild setzen.

In *Six feet under* (2007/08; Erstpräsentation KUNSTMUSEUM BERN, kuratorische Überarbeitung für Dresden) ging es um den Umgang mit Toten, und bei *Die Zehn Gebote* (2004) ausschließlich um Gegenwartskunst, um das ethische Regelwerk, das unsere Gegenwart vielleicht dringender braucht als in den Zeiten geschlossener Glaubenswelten. Beide Ausstellungen erforderten Mut, als reine (thematische) Kunstaussstellungen in einem Haus, das Kunst einst lediglich als Dekoration akzeptieren konnte. Doch für das wichtige Ziel, dass, dies sei abschließend gesagt, unsere Besucher tatsächlich Schwellen überwinden können, Kunst als Ausdrucksform auch und gerade in diesem traditionellen Museum mit seiner *hands-on*-Vergangenheit akzeptieren, erlauben wir uns, die im Haus präsentierten Arbeiten und Positionen mit sanften Hinführungen, mit erweiterten Texten etwa zu versehen, die über Titel, Künstlername, Datum und Technik hinausgehen. Diese Hilfestellungen, diese vielleicht manchmal auch wiederum subjektiven Interpretations- oder auch nur Wahrnehmungs-Einladungen kommen, dies hat sich herausgestellt, bei unseren Besuchern ganz hervorragend an. Als Museumsleute sind wir nicht nur Kuratoren, sondern gleichermaßen Vermittler, und so verstanden sind alle Museen, wie auch das DEUTSCHE HYGIENE-MUSEUM, Türen zur Welt der Gegenwart, und Kunst gibt uns die Schlüssel in die Hand.

Klaus Vogel,

geb. 1956, Studium der Empirischen Kulturwissenschaft und Erziehungswissenschaften, seit 1996 Direktor des DEUTSCHEN HYGIENE-MUSEUMS DRESDEN und seit 1999 Vorsitzender des Vorstands der STIFTUNG DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM





Interview mit Tanja von Dahlern und Erik Krikortz, Reko-Initiative Schweden

Priska Streit

Am 19. Juni waren TANJA VON DAHLERN und ERIK KRIKORTZ in der GALERIE FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST in Leipzig zu Gast. Dort stellten sie im Rahmen der Veranstaltungsreihe »Ich kann nicht, ich muss arbeiten...« das REKO-PROJEKT vor. Die vier Initiatoren des unabhängigen Kunstprojektes erheben jährlich Daten über die ökonomischen Bedingungen, unter denen Künstler in Schweden ausstellen. Im Januar 2009 gingen REKO mit ihrem Projekt an die Öffentlichkeit. Kurz zuvor wurde zwischen schwedischen Künstlerorganisationen und dem schwedischen Kulturrat eine Übereinkunft zur Zahlung von Ausstellungsvergütungen geschlossen. Diese Übereinkunft ist allerdings nur für diejenigen Veranstalter von Ausstellungen bindend, die vom schwedischen Staatshaushalt gefördert werden. Würde dieses Prinzip auf Deutschland übertragen, dann müssten nur Museen und Ausstellungsorte eine Vergütung zahlen, die Gelder aus dem Bundshaushalt erhalten. Trotzdem zeigt die Übereinkunft bereits Auswirkungen auf die Zahlungsmoral auch von kommunalen oder anders finanzierten Institutionen. Die genauen Bedingungen zur Zahlung von Mitwirkungs- und Ausstellungsvergütungen regelt ein Vertrag zwischen den Künstlerorganisationen und dem Kulturrat. Er wird abgekürzt MU-VERTRAG genannt (MU steht für *medverkans- och utställningersättning*). Das REKO-PROJEKT untersucht die Zahlungsmoral von Ausstellungsveranstaltern und bewertet sie nach den Vorgaben des MU-VERTRAGES.

Was heißt REKO auf Deutsch?

TANJA VON DAHLERN Es ist ein etwas altertümlicher Begriff etwa wie *knorke* und bedeutet *gerecht* oder *gut*.

Können Sie die Arbeit der REKO-INITIATIVE beschreiben?

TANJA VON DAHLERN Wir haben eine FAIRTRADE-ZERTIFIZIERUNG in Schwedens Kunstbranche eingeführt. Damit etablieren wir in der Ausstellungsökonomie ein ethisches Kriterium. Jedes Jahr führen wir eine detaillierte Datenerhebung durch. Wir gucken uns genau an, unter welchen Bedingungen ausstellende Künstler in Schweden arbeiten. Die Daten werten wir einmal pro Jahr aus und publizieren sie in Form eines Rankings. Institutionen, die gute Bedingungen gewährleisten, bekommen die REKO-ZERTIFIZIERUNG. Darüber hinaus vergeben wir jedes Jahr den REKO-PREIS an die beste Institution.

ERIK KRIKORTZ Wir präsentieren unsere Ergebnisse in einer populären Form, das spricht die Medien an. Wenn große Medien darüber berichten, müssen auch die Politiker reagieren.

Im REKOVERICHT werden die ökonomischen Bedingungen der bildenden Künstler festgehalten. Wie werden die Daten erfasst?

TANJA VON DAHLERN Wir haben einen Online-Fragebogen entwickelt, den können sowohl Künstler, als auch Institutionen beantworten. Der Fragebogen wurde an alle Institutionen, also Kuratoren, Produzenten, etc. geschickt. Die meisten Antworten kamen aber von den Künstlern.

ERIK KRIKORTZ Etwa 1000 Künstler wurden kontaktiert. Die Wenigsten antworteten sofort, die Meisten mussten wir mehrmals anrufen und mit mehreren Emails anschreiben.

Man muss schon ein bisschen Druck machen. Neben dem Online-Fragebogen, gibt es einen Fragebogen in Word-Form und für Telefon-Interviews. Damit erreichen wir auch die Leute, die kein Internet benutzen.

Habt ihr denn auch richtig böse Reaktionen bekommen, in der Form, dass euch z.B. jemand rechtliche Schritte angedroht hat?

TANJA VON DAHLERN Nein, das nicht, alles geschieht ja legal. Wir arbeiten sehr transparent auch bei der Präsentation der Daten. Wir geben genau an, auf wie vielen beantworteten Fragebögen unsere Auswertungen aufbauen.

ERIK KRIKORTZ Einige dachten, es würde zu Konflikten führen, wenn man ans Licht bringt, wie viel oder wenig die Künstler verdienen. Sogar die Künstlerorganisation hatte am Anfang große Angst vor dem Projekt. Aber es wird immer bei den Institutionen nachgefragt. Sie haben immer die Chance zu widersprechen. Wenn wir unterschiedliche Auskünfte von den Künstlern und den Institutionen bekommen, schauen wir uns das ganz genau an.

Welche Kriterien muss ein Aussteller erfüllen, um das REKO-LABEL zu erhalten?

TANJA VON DAHLERN Zum einen müssen schriftliche Verträge erstellt werden. Schon allein die Situation, dass man sich an den Tisch setzt und einen schriftlichen Vertrag macht, ist eine ganz wichtige Grundlage dafür, dass gute Bedingungen ausgehandelt werden. Wir schauen, ob die Ausstellungsvergütung nach den Vertragsregeln gezahlt wurde und ob die Kosten der Künstler gedeckt sind. Ein viertes Kriterium ist eine Art Mischkriterium. Dazu gehört die *Policy* der Institution, aber auch ob Arbeiten, die im Zusammenhang mit einer Ausstellung anfallen, auch vergütet werden...

ERIK KRIKORTZ Wenn wir das Projekt weiter machen können, werden Transparenz und die Vergütung der Arbeit eigene Kriterien, wie reagiert die Institution auf unsere Nachfragen, gibt sie Informationen heraus? Ein Ziel des Projektes ist, die Ökonomie und das Handeln der Institutionen transparent zu machen.

Zeigt die Arbeit der REKO-INITIATIVE bereits konkrete Auswirkungen?

TANJA VON DAHLERN Es gibt zum Beispiel zwei Institutionen in Nordschweden, die bei der letzten Untersuchung sehr gut abschnitten, viel besser als im ersten REKO-REPORT. Wir haben dort nachgefragt und es war *de facto* so, dass sie sich wirklich zum Ziel gesetzt hatten, ganz oben im Ranking zu erscheinen. Unter den positiven Beispielen sind auch nicht staatliche Institutionen. Insofern erzielen wir eine sehr konkrete Wirkung.

Inwieweit profitieren die bildenden Künstler von der Einführung des MU-VERTRAGES?

ERIK KRIKORTZ Das geht sehr langsam. Es gab vorher einen Vertrag aus den 70er-Jahren, der war sehr schlecht. Der neue Vertrag ist natürlich viel besser. Aber bis die Institutionen ihn richtig verstehen oder verstehen wollen und bis die Künstler verstehen, was sie verlangen können und bis die Politiker sich dafür einsetzen, dass der Vertrag durchgesetzt wird, vergehen Jahre. Jetzt sind schon dreieinhalb Jahre vergangen und man muss trotzdem ständig aktiv bleiben, um etwas zu verändern.

TANJA VON DAHLERN Es ist natürlich wichtig, dass es diesen Vertrag gibt, aber dieser Vertrag ist nur bindend für staatliche Institutionen in Schweden. Das heißt, er ist nicht für alle Kunstinstitutionen bindend. Er ist aber natürlich eine wichtige Richtlinie, auf die man bei Verhandlungen zurückgreifen kann. Er schafft einen, ich will nicht sagen breiten, aber auf jeden Fall einen großen Konsens darüber, dass bei Ausstellungen der Künstler bezahlt werden muss. Das war bisher nicht unbedingt selbstverständlich.

Wer sollte sich Eurer Meinung nach an die Vereinbarungen des MU-VERTRAGES halten, auch Aussteller die keine staatliche Förderung erhalten?

ERIK KRIKORTZ Nach unserer Ansicht sollten sich alle professionellen Institutionen, also Museen daran halten müssen. Das ist auch die Auffassung der Künstlerorganisation KRO, vergleichbar mit dem BBK in Deutschland. Es gibt einige Kommunen, Städte oder Regionen oder einzelne Institutionen, die dem Vertrag folgen wollen. Aber das heißt nicht, dass sie sich wirklich an den Vertrag halten.

Künstler scheuen sich oft, eine Ausstellungsvergütung überhaupt zu fordern, weil sie befürchten, dass dann ein anderer Künstler die Ausstellungsmöglichkeit bekommen könnte.

Wie würdet ihr den Künstlern Mut zusprechen, doch eine Vergütung zu fordern?

TANJA VON DAHLERN Man verfolgt ein politisches Ziel. Es ist aber ganz klar ein Problem in der heutigen Situation, dass das Künstlerkollektiv relativ schwach ist – in Schweden auf jeden Fall. Wir stellen Daten bereit. Wir zeigen auf: Hier wird gut gezahlt. Bevor man sich in die Verhandlung begibt, kann man sich informieren. Dadurch hat man beim Verhandeln bessere Argumente. Oft ist das Argument der Institution: »Wir würden ja gern zahlen, aber leider, leider geht das nicht.« Dadurch, dass man die Frage nach der Bezahlung überhaupt öffentlich behandelt, nimmt man den Künstlern auch die Scheu und sie begreifen, dass es ihr Recht ist, eine Entlohnung zu fordern.

ERIK KRIKORTZ Ein Ergebnis dieser Untersuchung ist, dass die kleinen Institutionen im Verhältnis keine schlechteren Bedingungen bieten, als die großen.

Im MU-Vertrag sind die Institutionen in vier Kategorien unterteilt. Große Institutionen müssen natürlich mehr zahlen, ganz kleine recht wenig, aber das tun sie genauso gut oder schlecht wie die großen. In Schweden kann man keine kleine Institution leiten und sagen »Wir sind klein, wir können nichts zahlen«. Es gibt viele kleine Institutionen, die das gut können. Sie machen vielleicht statt fünf Ausstellungen jedes Jahr nur vier und müssen ein paar Prozentpunkte mehr Geld bei der Stadt oder dem Staat beantragen. Das ist nicht unmöglich.

Viele Institutionen führen als Argument gegen die Zahlung von Ausstellungsvergütungen gerade an, dass sie auf Kosten der Quantität von Ausstellungen gehen würde. Künstler bekämen weniger Möglichkeiten auszustellen. Wie reagiert ihr auf dieses Argument?

ERIK KRIKORTZ Dieses Argument kann man auf alle Kosten übertragen, z. B. auch auf die Bezahlung des Direktors oder der Kuratoren einer Institution. Ihre Bezahlung verhindert dann auch mögliche Ausstellungen. Die Kosten für die Künstler sind nur ein kleiner Anteil am Gesamtbudget.

TANJA VON DAHLERN An diesem Argument merkt man, dass die Entlohnung von Künstlern bisher gar kein fester Budgetposten ist. Wenn ich eine Ausstellung mache kostet alles etwas. Ich kann immer etwas weglassen. Ich kann auch die Kunst weglassen. Es ist bezeichnend, dass es überhaupt als Option gesehen wird, die Entlohnung der Künstler wegzulassen, um mehr Ausstellungen zu machen. Das zeigt wie das Status Quo im Denken ist.

ERIK KRIKORTZ Wenn die Künstler nicht bezahlt werden, sind die Ausstellungen schlechter. Die Professionalität leidet. Die Künstler können sich ja nicht so für ihre Arbeit einsetzen, als wenn sie eine richtige Bezahlung bekommen.

Mehr Informationen unter: www.projektreko.org

Reko-Initiative,

Künstler-Initiative, die seit 2009 Umfragen im schwedischen Kunstfeld durchführt, TANJA VON DAHLERN (Künstlerin, Forscherin, Promotionstudium PhD an der UPPSALA UNIVERSITÄT) und ERIK KRIKORTZ (tätig als freier Künstler in Stockholm), Begründer der Initiative mit JAN RYDÉN







NICHTS IST UMSONST

• • •

Interviews mit Off-Kunsträumen

Franziska Möbius

Zunehmend wird die Kunstszene durch selbst organisierte Off-Räume belebt, die meist von Kunstinteressierten bzw. von Künstlern selbst ehrenamtlich betrieben werden. Sie bieten v.a. jungen Künstlern Plattformen, um Ausstellungen und Projekte zu realisieren. Gekennzeichnet durch ihr Arbeiten auf einer experimentellen und nicht-kommerziellen Ebene, versuchen sie, eine bestehende Lücke zwischen Hochschule, Galerie und musealen Institutionen zu schließen.

1

Galerie hinten Begehungen e. V. Chemnitz

Die Galerie HINTEN ist ein Offspace für zeitgenössische Kunst in Chemnitz. Sie wird betrieben vom BEGEHUNGEN E.V., der das jährlich stattfindende Kunstfestival BEGEHUNGEN organisiert. Der Verein hat 13 Mitglieder, die aus unterschiedlichen Bereichen kommen: Künstler, Studierende, Kulturwissenschaftler, Graphik-Designer, Jugendarbeiter etc. und unzählige freiwillige Helfer vor und während des Festivals. Die Betreiber wollen mit dem Festival und der Galerie HINTEN eine Plattform für junge zeitgenössische Kunst in Chemnitz bieten. Die Künstlerauswahl für das Festival BEGEHUNGEN läuft über eine Ausschreibung und eine fachkundige Jury. Für die Ausstellungen in der Galerie HINTEN erfolgt die Auswahl aus dem Kreis von Künstlerkollegen. Der Verein selbst unterliegt einem ständigen Wandel durch Weggang und Hinzukommen von neuen Mitgliedern. In jedem Jahr wechselt der Ausstellungsort der BEGEHUNGEN. Die Finanzierung erfolgt derzeit über die jährliche Beantragung von Geldern bei der Stadt Chemnitz, der Kulturstiftung Sachsen und durch Sponsoring. Für die Förderung gibt es aber keine Garantie. Die Vereinsmitglieder bekommen kein Geld für ihre Arbeit. Die kann, gerade in der *heißen Phase*, also zwei Monate vor Festivalbeginn bis zum Festival selbst, den Umfang eines Vollzeitjobs ausmachen. Für das Festival investiert der Verein insgesamt ca. 3000 Arbeitsstunden im Jahr. Das Publikum ist sehr gemischt über alle Altersgruppen.

Warum arbeiten Künstler soviel umsonst?

Künstler sehen ihre Arbeit als Berufung. Das *Produkt*, also die Kunst bzw. die künstlerische Aussage ist das Ziel. Es wird meist keine Marktnachfrage bedient, sondern die Künstler arbeiten an für sie relevanten Themen. Durch die (kritische) Auseinandersetzung damit trägt er aber gleichzeitig zu gesellschaftsrelevanten Diskursen bei. Dies wird aber meist nicht honoriert, da ja kein »Auftrag« erteilt wurde, sondern der Künstler meist eigenverantwortlich agiert.

Was haltet ihr von Künstlerhonoraren?

Viel, denn jede gesellschaftsrelevante Arbeit sollte honoriert werden. Allerdings können auch wir kein angemessenes Honorar zahlen, da es sehr schwer ist, Fördermittel und Sponsorengelder für junge zeitgenössische Kunst zu bekommen. Im Moment wird gerade im Bereich Kulturförderung, vor allem bei den Freien Trägern, gekürzt. Die ausstellenden Künstler der BEGEHUNGEN erhalten einen Minizuschuss zum Material, freie Kost und Logis und die Möglichkeit, ihre Kunst einem großen Publikum vorzustellen. Von der Bezahlung eines angemessenen Honorars sind wir leider weit entfernt. Da muss man sich auch schon mal vorwerfen lassen, dass wir die Künstler ausbeuten. Die Alternative wäre im Moment allerdings ein nicht stattfindendes Festival, da kein uns bekanntes Förderprogramm angemessene Honorarkosten für 30 bis 40 Künstler übernehmen würde.

Entsteht Kunst immer unabhängig von den finanziellen Anreizen?

Ja, sollte sie zumindest. Es entsteht aber sicher auch Kunst, die sich dem Markt unterwirft. Die Frage ist, wie diese dann eingestuft wird, also inwieweit diese Kunst gesellschaftspolitisch relevant ist, da sie vielleicht Positionen einnimmt, die nicht mit der »Freiheit der Kunst« einhergehen.

(Lysann Németh für *Begehungen e.V.*)

Galerie hinten
Begehungen e. V.
Augustusbürger Str. 102, 09126 Chemnitz
www.begehungen-chemnitz.de

2

Raum Hellrot Halle/Saale

Der RAUM HELLROT wird seit fünf Jahren von den Künstlern NANCY JAHNS und SVEN GROSSKREUTZ betrieben. Die Motivation besteht darin, »dahinten in der Unschärfe« die Aufmerksamkeit auf gute Kunst zu lenken. Ihre Philosophie beschreiben sie mit: »neu und von gestern«. **Wo sehen sie sich in fünf Jahren?** »Auf den Zerrspiegel mit Kunstgriff ist kein Verlass«.

Die Künstlerauswahl erfolgt nach dem, was beide selbst gut finden und die Werbung um das Publikum mit guten Ausstellungen. Die Finanzierung läuft über Förderung, manchmal auch über Verkäufe, oder »mit unserem letzten Glückspfennig«. Nichts sei umsonst.

Was ist eure Haltung zum Kunstmarkt?

In Halle bleiben und das Minuswachstum mit Plusdifferenzen ausgleichen.

Warum arbeiten Künstler soviel umsonst?

Umsonst nicht. Im Schnitt liegt der Lohn bei ca. 35 Cent die Stunde.

Was haltet ihr von Künstlerhonoraren?

Würden wir sehr gern zahlen (können).

Entsteht Kunst immer unabhängig von den finanziellen Anreizen?

Ja und nein und sowie als auch und so weiter. Existenzsicherung und Würdigung der eigenen künstlerischen Arbeiten ist sehr wichtig. Es ist Arbeit. Kunst ist eine Wunde, die ihre Heilquellen hervorbringt. Jede Galerie ist auch eine Apotheke.

Raum Hellrot
Martha-Brautzsch-Straße 19
06108 Halle/Saale
www.raum-hellrot.de

Ortloff
Jahnallee 73, 04177 Leipzig
www.ortloff.org

3

Ortloff Leipzig

Das ORTLOFF wird von einem Studenten der Malerei, einem Studenten der Malerei und der Geografie sowie einem Grafikdesigner geleitet. Ihre Motivation ist der Hang zur Selbstaussbeutung, die Liebe, die Freundschaft und die Freude, daran, einen Kunstraum zu etablieren. Sie lassen sich gern von Gefühlen leiten. Es gibt mit Sicherheit einen gemeinsamen *spirit* in der Gruppe, aber ein Manifest wurde bis jetzt noch nicht geschrieben. Die Auswahl der Künstler erfolgt manchmal über Bewerbung, zumeist von Studierenden; aber die Gruppe geht auch auf die Menschen zu. Man kennt sich. Das Netzwerk ist eng. Es entsteht relativ viel spontan.

Das ORTLOFF besteht seit nunmehr fünf Jahren. Im Haus an der Angerbrücke gibt es neben dem Ausstellungsraum noch Arbeitsräume sowie eine Wohnung. Um eine öffentliche Förderung hat sich das ORTLOFF noch nie so richtig bemüht, wegen des Aufwandes und einer drohenden Abhängigkeit. Einmal gab es ein Sponsoring von Ökostrom mit monatlich 250 Euro. Eine Ausnahme, denn dies war nicht an ein Projekt und damit an eine längere Planungsfrist gebunden.

Warum arbeiten Künstler soviel umsonst?

Weil sie in erster Linie Kunst machen wollen, weil sie ausstellen wollen und wenn man in einem Raum gratis ausstellen kann, ist das auch schon ganz gut. Und wenn dann sehr viele Leute kommen, 200 etwa und deine Arbeit sehen, ist das auch ein Wert.

Was haltet ihr von Künstlerhonoraren?

Super. Top.

Entsteht Kunst immer unabhängig von den finanziellen Anreizen?

Bei uns auf jeden Fall. Und natürlich sollte es schon so sein, aber es kostet ja trotzdem Geld. Doch Geld ist nicht der Antrieb, um Kunst zu machen.

4

Alabama, Sir Leipzig

Das ALABAMA, SIR wird seit April 2012 von den Künstlerinnen KAREN OOSTENBRINK, ZORA BERWEGER und REBEKKA GNÄDINGER betrieben. Der Raum soll es ihnen ermöglichen, ihre eigenen Arbeiten zu präsentieren, sowie mit anderen Künstlern, die sie gut finden, Ausstellungen durchzuführen. Dabei ist ihnen besonders das Zwischenmenschliche wichtig, weniger das Geld. Die Finanzierung erfolgt aus eigener Tasche. Die Arbeit zahle sich auf andere Art aus: »Umsonst kann man das nicht nennen«.

Habt ihr eine Philosophie?

Wir wollen einen Ort schaffen, an dem wir selbst ausstellen können, aber auch ein Netzwerk anlegen, Kontakte knüpfen und andere Künstler einladen. Einen Ort, an dem wir die Begegnung und das Gespräch suchen und Sachen umsetzen können, die uns bewegen. Wir haben versucht, es von innen heraus zu entwickeln und nicht auf eine Außenwirkung zu zielen. Wenn man ganz bei sich bleibt mit den Entscheidungen, hat man mehr Energie, um etwas auf die Beine zu stellen. Wenn man sich zu sehr nach außen richtet, ist man schnell ausgepowert.

Warum arbeiten Künstler soviel umsonst?

Kunst entsteht nicht zwangsläufig aus der Motivation heraus, Geld zu verdienen und selbst wenn, ist es nicht immer sicher, dass dies auch gelingt. Es ist ein Bedürfnis von gewissen Menschen Kunst zu machen, egal unter welchen Bedingungen. Das heißt, wenn das Bedürfnis Kunst zu machen größer ist als die Motivation damit Geld zu verdienen, werden die Künstler die Arbeit notfalls auch umsonst machen. Und das gilt nicht nur für die eigene Arbeit, sondern auch für das, was drum herum an Arbeit anfällt.

Was haltet ihr von Künstlerhonoraren?

Es wäre natürlich schön, wenn es mehr Möglichkeiten für Künstler geben würde, von ihrer Arbeit zu leben. Künstlerhonorare, zum Beispiel bei Ausstellungsbeiträgen, ist so eine Möglichkeit. Dazu müsste allerdings wahrscheinlich das ganze System umgearbeitet werden. Es müsste dann so sein, dass Honorare die Regel werden.

5

Konsoom Leipzig

Das KONSOOM wird von den KÜNSTLERN TOBIAS VON MACH und ALEXANDER LANGBERG betrieben. Ihre Motivation besteht im Schaffen des Besonderen, Dinge aus dem täglichen Leben herauszureißen. Sie suchen ein persönliches Verhältnis zu den Künstlern, um ein Gefühl für deren Schaffen und die so entstandenen Arbeiten zu bekommen und bieten Unterstützung während ihres Aufenthaltes im Kunstraum. Ihre Philosophie ist: Kunst in Bewegung; Situationen und Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven sehen.

Das Publikum sind überwiegend junge und kunstinteressierte Menschen. Es besteht der Anspruch, einen Zugang zur Kunst auch für andere zu ermöglichen, die sonst nicht so viel mit Kunst zu tun haben und damit einen fließenden Übergang zum Leben zu schaffen. Die Finanzierung wird selbst getragen, um auch möglichst frei und unabhängig von Auflagen, Terminen und Vorstellungen anderer zu sein. Oft wird drauf gezahlt, aber die Arbeit macht Spaß. Es ist eine Erfahrung, die die Organisatoren nicht missen wollen. Wenn Miete und Material bezahlt werden können, ist das schön. Grundsätzlich kann das aber nicht der Ausgangspunkt für ein künstlerisches Schaffen sein, finden die Betreiber.

Warum arbeiten Künstler soviel umsonst?

Wahrscheinlich bleibt ihnen am Anfang nichts anderes übrig.

Was haltet ihr von Künstlerhonoraren?

Künstlerhonorare sind wichtig! Die kreative Leistung sollte genauso geschätzt werden wie eine andere erbrachte Leistung.

Entsteht Kunst immer unabhängig von den finanziellen Anreizen?

Ja klar, Kunst kann durch so manchen Anreiz entstehen. Für uns müssen auch die Rahmenbedingungen stimmen, damit wir eine Auftragsarbeit annehmen.

Konsoom
Lützner Straße 55, 04177 Leipzig
www.konsoom.info

6

A und V Projekt- und Hörgalerie Leipzig

Die A UND V PROJEKT- UND HÖRGALERIE wird von etwa 13 aktiven Menschen betrieben, Künstlern, Kulturwissenschaftlern und Grafikern. Das Haus, in dem sich der Kunstraum befindet, ist zugleich Wohn- und Arbeitsfläche für die meisten der Gruppe. Eine Intention zur Gründung des Off-Raumes war das Bedürfnis, Kunstformaten einen Platz zu geben, die auf dem Kunstmarkt nicht unbedingt beheimatet sind oder diskutiert werden. Es sind oft zeitbasierte, diskursive Formate, von Klangkunst über Performance bis hin zu politischen Veranstaltungen. Die Programm- und Künstlerauswahl erfolgt im Plenum. Die Philosophie ergibt sich aus dem, was ausgestellt wird. Sie ist die Summe aus den einzelnen Teilen: den individuellen Interessen und Wünschen der Mitglieder. Dabei versteht sich der nichtkommerzielle Projektraum als Experimentierfläche und Schnittstelle.

Die Galerie finanziert sich durch Mitgliedsbeiträge. Es gibt keine weitere Grundfinanzierung, aber immer mal Projekte, die eine eigene Finanzierung mitbringen. Alle arbeiten ehrenamtlich. Organisiert wird per Rotationssystem, in dem jeder in der sehr unterschiedlichen Gruppe seinen eigenen Aufgabenbereich hat, der auch wechseln kann. Die Betreuung der Ausstellenden läuft über ein Patenschaftssystem. Pro Ausstellung oder Projekt gibt es einen Paten, der den Künstlerschlüssel verwaltet, sowohl praktische und theoretische Hilfe aber auch zum Beispiel Kaffee anbietet. A UND V besteht seit fünf Jahren und ist jetzt an einem Punkt angelangt, an dem über die Zukunft des Raumes nachgedacht wird. Die Gruppe sieht sich in fünf Jahren immer noch am selben Ort, aber woanders.

A und V Projekt- und Hörgalerie
Lützner Str. 30, 04177 Leipzig
www.aundv.org

Warum arbeiten Künstler soviel umsonst?

Also die, die bei uns ausstellen, machen es natürlich wegen uns, weil es so toll ist, bei uns auszustellen ... [Lachen] ... wir arbeiten ja auch umsonst. Warum? Also für mich gesprochen: es ist mein Beruf, ich habe das gelernt, studiert, und es ist das, was ich auch kann. Und ich beharre dann auch darauf, das umzusetzen. Umsonst ist ja auch nicht immer gleich umsonst, man kann auch vom wunderschönen immateriellen Kapital sprechen, das würde ich ohne Ende anhäufen, so wie KATHRIN VON OW, eine unserer Mitbegründerinnen, geschrieben hat: »wir haben unsere Taschen voller Gold« [aus dem Text zur gemeinschaftlichen Performance »Die KünstlerInnen sind anwesend« vom A UND V übers A UND V, 2010], aber damit ist natürlich das Immaterielle gemeint.

Was haltet ihr von Künstlerhonoraren?

Das zu bekommende oder das anzubietende?

Für dich selbst?

Ja natürlich wunderbar, wir haben gerade auch ein schönes Beispiel. Wir waren in der GFZK (Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig) eingeladen bei der KUNST-KUNST Ausstellung mitzumachen als A UND V. Es ist toll, in der GFZK auszustellen. Wir haben Materialgeld, aber kein Honorar bekommen. Wir haben ja oft auch das Problem, wenn wir mal jemanden zeigen wollen, der an einem gewissen Punkt angekommen ist. Manche Künstler sind ja sehr entschieden und sagen »ich stelle nicht mehr umsonst aus«. Ja, dann stehen wir auch immer vor einem Problem, da müssen wir ganz viel Überzeugungsarbeit leisten...

Entsteht Kunst immer unabhängig von den finanziellen Anreizen?

Das glaube ich persönlich nicht, wahrscheinlich existiert das kreative Potential des Künstlers unabhängig von finanziellen Anreizen, aber jede Bewerbung für Kunst am Bau, ein Stipendium usw., ist ein finanzieller Anreiz. Die Ideen, die dafür geboren werden, werden auch ganz oft im Hinblick auf die Ausschreibung geboren. Ich denke, dass das auch mit ein Aspekt ist.

(Anna Schimkat für A und V Projekt- und Hörgalerie)

WESTPOL wird von INA KÖHN und SEBASTIAN DENDA betrieben. Beide kommen aus dem angewandten Kunstbereich und legen bei der Gestaltung und Konzipierung ihrer Ausstellungen großen Wert auf eine ästhetische und formal beeindruckende Wirkung. Der Raum spielt für sie eine große Rolle, einfach darum, weil sie momentan einen großen schönen Raum, eine alte Industriehalle, zur Verfügung haben.

Die präsentierten Werke arbeiten bevorzugt aus dem Medium heraus: also Interesse für die Malerei, die aus der Malerei ihre Kraft zieht und nicht aus dem motivisch dargestellten Gegenstand; ebenso wichtig ist der Raumbezug und dass das gesamte Kunstwerk diskutabel ist. WESTPOL hat Besucherzahlen von im Schnitt 500 Menschen pro Ausstellung, das Ganze elf Mal innerhalb von 14 Monaten. Das sind Besucherzahlen, von denen andere Kunstvereine, bei denen auch potente Förderer mit drin sitzen, eigentlich nur träumen können.

Was ist eure Haltung zum Kunstmarkt?

Der Kunstmarkt ist zunächst faszinierend... Es gibt eine ökonomische Arithmetik, die kaum jemand nachvollziehen kann, da gibt es Formen der Ökonomie der Aufmerksamkeit, wo man sich fragt, wie machen die das. Es hat natürlich auch hässliche Auswüchse, dass es zu Dominanz von Bildideen kommt, die irgendwann zu einer ästhetischen Übersättigung führen und damit einhergehend auch zu einer gewissen Form von Langeweile. Und deshalb ist es wichtig, dass wir auch eine Art Antikunstmarkt mit aufbauen, der weiterhin die Freiräume zulässt, wo Leute Dinge ausprobieren und entwickeln, die noch nicht marktgängig sind. Wir stehen dem Kunstmarkt nicht ablehnend gegenüber, wir müssen nur sehen, dass wir unsere eigenen Handlungsspielräume nicht einschränken.

Entsteht Kunst immer unabhängig von den finanziellen Anreizen?

Kunst entsteht einfach aus einer inneren Notwendigkeit heraus — und das sind die der Befindlichkeit des Autorenkollektivs, psychologische Notwendigkeit, aber auch eine sachliche Notwendigkeit und eine politische Notwendigkeit. Genauso wichtig, wie »hier stehe ich und ich kann nicht anders« ist es zu sagen: »hier stehe ich und ich könnte auch anders«. [...]

Wie viel arbeitet Ihr umsonst?

Wie viel arbeitet man ohne entsprechende Honorierung, die die Arbeit nach künstlerischen Maßstäben qualitativ wert wäre? Eigentlich die ganze Zeit. Das ist eine Sache, die einen einfach mal traurig und betroffen macht: Wie in einer Welt, die voller Hunger nach Bildern und Tönen und Texten ist, auch die dafür geeigneten Instrumente finden? Wir möchten mit dafür sorgen, dass das gelingt. [...]

(Sebastian Denda für Westpol)

Hinter dem C. ROCKEFELLER CENTER steht der Verein DEUTSCHLAND & FRIEND'S. Diese Gemeinschaft von insgesamt 11 Personen sind in der Mehrzahl Künstler aus den Bereichen Medienkunst, Fotografie, Bildhauerei, Malerei, Konzeptkunst und Grafikdesign. Eine kleinere Kerngruppe bestimmt das Programm. Neben den Ausstellungen im Raum des C. ROCKEFELLER CENTER werden auch andere kulturelle Aktionen organisiert, wie etwa der INTERNATIONAL STICKER-AWARD sowie musikalische Veranstaltungen. Hinzu kommen diverse Publikationen. Die Kerngruppe tritt außerdem als Künstlergruppe C. ROCKEFELLER GROUP auf.

Die Betreiber gehen davon aus, dass Künstler selbst, im Gegensatz zu kommerziellen Galerien oder Museen, andere Bewertungskriterien für Kunst und deren Präsentation schaffen. Ihr Ziel ist es, neben herausragenden regionalen und nationalen Positionen auch internationale zeitgenössische Kunstauseinandersetzungen zeigen zu können. Außerdem möchten sie Dresden im Bereich aktueller Kunst attraktiv und relevant machen. Alle Werbemittel wie Plakate und Flyer werden selbst in der hauseigenen Siebdruckwerkstatt hergestellt. Ein spezielles Siebdruckblau mit Silberpigmenten ist ihr Wiedererkennungszeichen.

Das C. ROCKEFELLER CENTER wird kontinuierlich vom Kulturrat Dresden sowie privaten Spendern finanziell unterstützt. Zusätzlich akquiriert das Team gezielt Fördermittel für einzelne Ausstellungsprojekte. Die personelle Arbeit ist jedoch »umsonst«.

Entsteht Kunst immer unabhängig von den finanziellen Anreizen?

Kunst kann viel mehr bedeuten als man ausbezahlen kann. Sie kann Freiräume im Denken schaffen und daraus resultierende Wirkungen ins Leben eines Betrachters tragen und vielleicht auch sein Handeln verändern. Kunst kann so etwas wie ein sinnvoll funktionierendes Mahnmal darstellen und Erinnerungen bilden, weiterbilden und auch entwickeln. Es wäre unlogisch, so etwas abhängig von finanziellen Reizen herzustellen. Vielmehr existiert ein Anreiz für einen Künstler, bestmöglich seine Werke umzusetzen, was natürlich einen finanziellen Aspekt haben kann, z. B. durch das Material, das man für die Umsetzung benötigt. Ich vermute, dass jedem Künstler mit Fokus auf sein Werk eigentlich »egal« ist, woher er die Mittel dafür hat. Die Kunst selbst ist also unabhängig vom Geld, aber die Herstellung bedingt finanzielle Möglichkeiten.

Warum arbeiten Künstler soviel umsonst?

Geistige Auseinandersetzungen haben prinzipiell kein direktes Honorar. Wer bezahlt die Weiterentwicklung unserer eigenen Betrachtungsweisen, unserer Wahrnehmung und Aufklärung im allgemeinen Sinn durch Kunst? Wer sich dies zur eigenen Berufung macht wird schwierig ein Anstellungsverhältnis finden, abgesehen vom schwierigen vorherrschenden Arbeitsmarkt. Leider ist der Künstler eher so etwas wie ein Einzelkämpfer, was ihn dadurch aber auch auszeichnet und immer wieder dazu zwingt, wissen zu müssen warum er das tut. Er muss sich zwangsläufig mit den vorherrschenden Systemen auseinandersetzen da er kein klares »Aufgabenfeld« hat. Das macht ihn aber reflektierter und bringt ihn dazu, Nischen zu erkennen, die ihm gestatten, Kunst zu machen und trotzdem zu existieren. Ich denke, die Überzeugung, dass Kultur sehr wichtig ist und dass Kunst eine der letzten Bastionen einer ernst zu nehmenden allgemeinen geistigen Reflexion ist, die zu aller erst der Künstler selbst genießt und sich dabei entwickelt und Formen von Ausdruck dessen erstellt, sind Gründe für die selbst angetriebene Arbeit. Geld ist ein eigenes System und zeigt nicht zwangsläufig Relevanz und Erfolg eines Künstlers auf.

(Lucie Freynhagen für C. Rockefeller Center)

Höhe plus Breite mal Ausdruckskraft oder: Der Mensch lebt nicht vom Bild allein

Über den Wert künstlerischer Leistung — Antworten und Fragen

Susanne Werdin

Sollte die Frage nach dem Wert künstlerischer Leistung Antwort auf den Verlust desselben sein? Etymologisch kommt der Begriff *wert* von *drehen, wenden*. Das heißt, der Wert einer Sache wird bestimmt durch seinen Gegenwert. Fehlt also ein Gegenwert, ist die Sache selbst nichts wert. Oder? Sollte diese Frage Antwort auf den Verlust eines Gegenwertes sein? Eines Gegenwertes für künstlerische Leistung? Oder ist die künstlerische Leistung selbst Gegenwert? Gegenwert für etwas ganz anderes? Die Frage nach dem Wert führt zurück auf die Frage nach der Wertung, das heißt nach der Wertschätzung, und zwar letzten Endes durch eine Person: Wer zahlt wofür und wie viel und mit welchen Mitteln einen Gegenwert?

Die künstlerische Leistung ist Wert für diejenigen, die dafür einen Gegenwert, zum Beispiel in Form von Geld, zahlen. Aber die künstlerische Leistung selbst ist Gegenwert für diejenigen, die sie vollbringen. Sie ist ihr Entgelt für einen Wert, den die Kunstschaffenden durch ihre Leistung zwar nicht erst konstituieren, aber den sie sichtbar, wahrnehmbar machen durch — und nur durch — ihren Gegenwert dieser jeweiligen, einzigartigen künstlerischen Leistung. Die künstlerische Leistung ist Gegenwert für etwas, was nicht unentgeltlich, aber unbezahlbar ist. Unersetzbar. Nur so wird das Kunstwerk selbst zu einem Wert für diejenigen, die dafür etwas anderes als Gegenwert zahlen.

Worin besteht nun der Wert der künstlerischen Leistung für die Kunstschaffenden, für die allein ihr Werk der Gegenwert ist? Was ist die Währung, in der sie zahlen? Und was ist das Unbezahlbare, das mitgenommen wird, wenn ein Kunstwerk mit Geld bezahlt wird?

■ Der Wert der künstlerischen Arbeit besteht in dem, wovon sie Zeugnis ablegt und zu dem sie ein Bekenntnis darstellt. Es ist ein Bekenntnis zu dem, was diejenigen, die dieses Zeugnis ablegen, in den Händen halten. Was ihnen einerseits in die Hand gegeben

ist und was sie sich andererseits — wie auch immer — erarbeitet haben. Ein Bekenntnis zu dem, was sie mit ihren Händen leisten, also wie und worum sie handeln. Es ist ein Bekenntnis zu ihrer eigenen Person und zu ihrer Zugehörigkeit.

■ Dieses Bekenntnis findet statt im Gegenüber eines Anderen, dem gegenüber es bekannt und von dem es vernommen wird. Es stellt eine Beziehung her, nämlich einerseits zu dem, dem gegenüber sich bekannt wird und andererseits zu dem, zu dem sich bekannt wird. Und über diese beiden wieder zu sich selbst. Dieser Weg des Bekennens, des Sich-in-Beziehung-Setzens verläuft zwischen Sich-Abgrenzen und Miteinander-Übereinstimmen, und zwar in vertikaler und in horizontaler Richtung: ■ *Vertikal*: zwischen der eigenen Herkunft und der Vision. Der Herkunft: also dem Vaterland und dem Mutterboden, das heißt, der Kultur, in die hinein die- oder derjenige geboren ist, dem Elternhaus und der Situation, von der sie/er geprägt ist und all den bislang gespeicherten Erfahrungen. Und der Vision: einer Vorstellung, die nicht bildlich sein muss, sondern die vielmehr als eine Triebkraft spürbar wird. Als etwas, was die Augen öffnet, was neugierig macht, was energetisiert. Was zum Tun, zum Handeln: zum Hand-Anlegen treibt, und zwar vor jeder Frage nach dem Sinn solchen Handelns.

■ *Horizontal* verläuft der Weg des Sich-in-Beziehung-Setzens zwischen der eigenen Person und dem, was die eigene Person umgibt, dem Raum also, den sie selbst zum Atmen und zum Sich-bewegen braucht, und zwar genauso wie die anderen, die denselben Raum für ihre Atmung und für ihre Bewegungen brauchen. Hier finden die Auseinandersetzungen, Einsichten und Verbindungen statt, und zwar auf der Grundlage von Bekenntnissen.

■ Das ist es, was Höhe und Breite der künstlerischen Leistung ausmachen. Und worin besteht der für die Berechnung eines Kunstwerkes notwendige »Faktor«? Vielleicht ist er der Funke. Das zündende Element. Die Aktivierungsenergie. Denn erst eine Aktivierungs-

energie kann Gebundenes freisetzen und damit eine Ladung — eine Botschaft, eine Aussage, eine Emotion, eben ein Bekenntnis — transportieren. Dieser Funken zündet quasi ein Gemisch aus Kraftstoff und Umgebungsluft — aus Kraftstoff, das heißt, nicht nur aus Öl, Pigmenten, Bindemittel, aus Bronze, Holz oder Papier zum Beispiel, sondern auch aus Bedürfnissen und Vorstellungen und: Umgebungsluft, das heißt, aus dem Dunstkreis, den Traditionen also und der politischen, sozialen und wirtschaftlichen Situation, die dort herrscht, wo es funken soll — wohin, sozusagen, der Musenkuss gesetzt werden soll — und wandelt es in mechanische Energie um. In Bewegung also. In Handlungen. In Gesten. Zum Beispiel in die Geste des Zeichensetzens, des Klopfens, des Kratzens, des Streichens, des Zerteilens, des Reißens, des Bestäubens, des Schlagens, des Vertreibens, des Erwärmens, des ruhen Lassens und so weiter. Sie bilden mit den dafür erforderlichen Aufwendungen die Währung, in der die Kunstschaffenden für das zahlen, was ihnen dieses Zeugnis wert ist. All diese Gesten bilden nach der Verbrennung jenes Kraftstoff-Luft-Gemischs den letzten der Vorgänge — nämlich den des Ausstoßens —, mit deren ständiger Wiederholung ein Verbrennungsmotor den Wagen in Bewegung setzt: Ansaugen, Verdichten, Verbrennen und Ausstoßen. Denn um diese Triebkraft sinnvoll nutzen zu können, ist nicht nur ein Ruhepol notwendig, ein Ankerpunkt, von dem diese Triebkraft ausgehen kann, sondern eine Richtung, in die sie gelenkt wird. ■ So entstehen Bilder. Und Skulpturen, Objekte, Fotografien, Zeichnungen, Druckgrafik und Installationen. Sie sind ausgerichtet auf ein Gegenüber, von dem sie als ein Zeugnis gesehen und betrachtet und von dem sie als ein Bekenntnis entdeckt — und möglicherweise wiederentdeckt — werden. Auf ein Gegenüber, das sich ansprechen lässt von diesem lautlosen Werk, weil es in ihm etwas wahrnimmt von dem, was es selbst empfindet — von dem, wofür ihm aber die Freiheit fehlt, es zuzulassen oder die Kraft, es zu glauben und die Sprache oder die Form oder das Geschick oder der Mut, es auszudrücken. Auf ein Gegenüber, das sich hinein nehmen lässt

in den Teil einer Wahrheit, welche in dieser künstlerischen Leistung als eine Art Abbild aufscheint. Das ist das Unbezahlbare, das mitgenommen wird, wenn ein Kunstwerk mit Geld als Gegenwert bezahlt wird.

Die Frage nach dem Wert künstlerischer Leistung ist also nicht Antwort auf den Verlust desselben, sondern darauf, dass er nicht deutlich genug wahrgenommen wird. Das liegt entweder an der Ausdruckskraft der künstlerischen Leistung, an der Art ihrer Vermittlung und / oder an dem Wahrnehmungsvermögen oder -willen ihres Gegenübers.

■ Was ist aber, wenn die künstlerische Leistung ihr Gegenüber nicht erreicht oder verfehlt? Wenn die künstlerische Leistung nicht als Wert wahrgenommen wird und keinen Gegenwert erhält? Was ist, wenn diese Beziehung: die Beziehung, zu dem die künstlerische Leistung ein Bekenntnis darstellt, ausbleibt? Bleibt sie wirklich aus, oder wird jenes Unbezahlbare einfach mitgenommen und das Kunstwerk stehen gelassen? Wird also der Wert der künstlerischen Leistung wahrgenommen, aber ein Gegenwert einfach nicht gezahlt? Und: Könnte denn das, was die Kunstschaffenden leisten, überhaupt künstlerisch sein, wenn der Wert ihrer Arbeit in dem Erhalt eines Gegenwertes bestünde? Von welchem Brot kann also der Mensch leben, dessen Leistung künstlerisch ist?

Wie die Frage nach dem Wert der künstlerischen Leistung zugleich eine Antwort ist, sind diese Antworten zugleich solche Fragen.





Künstlerexistenz und Urheberrecht in der Informationsgesellschaft

Gerhard Pfennig

Diesen Beitrag finden Sie ausschließlich in der Printversion,
die Sie gegen einen mit 1,45 Euro frankierten Rückumschlag
beim *Landesverband Bildende Kunst e.V.* bestellen können.

Lob der ›qualifizierten Ausstellungsmöglichkeit‹

Interview mit Dieter Hofer, Dresdner Volksbank Raiffeisenbank eG

Antje Friedrich

Die VILLA ESCHEBACH hat sich als anspruchsvoller Kunstort in Dresden bewährt. Seit 1997 zeigt die dort ansässige DRESDNER VOLKSBANK RAIFFEISENBANK eG vier Mal jährlich regionale Kunst und Künstler.

Herr Hofer, Sie sind Pressesprecher der DRESDNER VOLKSBANK RAIFFEISENBANK. Seit wann und warum organisieren Sie Ausstellungen für Ihr Bankhaus?

Bis 1995 war die VILLA ESCHEBACH eine Ruine, die von der Sächsischen Dampfschiffahrt genutzt wurde. Eigentümer war der Freistaat, der eine auch kulturelle Nutzung für dieses Haus vorgab. 1995 wurde das Gebäude übernommen, es dauerte dann zwei Jahre, bis 1997 bis sie originalgetreu und für die Zwecke einer Bank mit zahlreichen Mitarbeitern und täglich Hunderten von Kunden umgebaut war.

Ich habe mir damals Nutzungskonzepte anderer Firmen angeschaut und gedacht: »So mach ichs nicht.« Viele Banken haben die Gänge voll mit Kunstwerken. Natürlich sind Ankäufe gut. Aber sie sind auch fix. Es entwickelt sich nichts mehr. Das Haus ist fertig und das Einzige, was vielleicht noch passiert ist, dass jemand von einem Büro in eine anders zieht und eine Arbeit mitnimmt.

Der Vorschlag zu wechselnden Ausstellungen kam von mir und der Vorstand ist mitgezogen und hat das Konzept akzeptiert. Mit den wechselnden Ausstellungen verbinden sich vor allem drei Vorteile:

- Mehrere Künstler bekommen die Möglichkeit zur Ausstellung
- Haus und die Räume werden immer wieder neu belebt, das ist sowohl für die Mitarbeiter als auch für die Besucher ein Vorteil
- Neben dem Stammpublikum ist immer auch ein anderes Publikum vertreten, denn jeder und jede bringt immer wieder auch neue Leute mit.

Ich will gar nicht verhehlen, dass neben der kulturellen Nutzung auch der Aspekt des Marketing eine elementare Rolle spielt. Aber das ist ja auch legitim. Außerdem machen uns die Ausstellungen selbst Spaß.

Gab es von Anfang an die Praxis, die Ausstellungen zu vergüten?

Nein. Aus meiner Sicht ist das auch die falsche Herangehensweise. Man sollte sich nicht ins Thema *Vergütung* verbeißen. Für alle — ob für eine Produzentengalerie oder die Künstler — ist das wichtig, was ich statt als *Vergütung* als *qualifizierte Ausstellungsmöglichkeit* bezeichnen möchte. Diese umfasst drei Dinge

- Raum
 - Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
 - Technische Bedingungen
- Was den Raum angeht, ist es wichtig, dass er einen Namen hat, also im Bewusstsein der Besucher verankert ist. Oder man schafft die Verankerung. Dann so simple Sachen wie die Raumhöhe — liegt die bei 1,8 oder 10 Metern. Wichtig sind Öffnungszeiten. Das ist bei uns nicht der Idealfall, in der Hinsicht gibt es bessere Orte. Dafür haben wir aber Parkplätze und mit dem Albertplatz einen Verkehrsknotenpunkt. Der Raum hat sich verselbständigt: »Kunst in der Villa Eschebach« kann jeder verorten. Dabei wissen viele oft gar nicht: Ist das eine Bank? Oder eine Versicherung? Trotzdem — dieser erste Punkt ist sicher entwicklungsfähig.
- Das Zweite sind die Bedingungen der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, die aus meiner Sicht bei uns sehr engagiert betrieben werden. Das geht von der Präsentation im Haus über Flyer, die inzwischen regelrechten Kultstatus haben. Plakate oder Kataloge können wir auf Dauer nicht machen. Aber die Pressearbeit ist mindestens genauso wichtig. Eventuell im Vorfeld, zur Eröffnung, während der Ausstellung und gegen Ende. Veranstaltungen während der Ausstellungen sind auch nicht unwichtig, aber da machen wir eher wenig. Generell ist bei dieser Art Arbeit Qualitätsarbeit unerlässlich. Du kannst nicht einfach mal so schnell, wie zum Beispiel der Zahnarzt um die Ecke, eine Ausstellung machen.
- Und drittens gehören zu einer qualifizierten Ausstellungsmöglichkeit die technischen Bedingungen. Also etwa die Frage nach den Kosten der Versicherung, wer die Flyer bezahlt, wenn sie nicht — wie eben unter Punkt 2 genannt — in den Bereich der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit fallen. Ein weiterer Punkt ist der Transport. Bei unserer aktuellen Ausstellung etwa haben

Gerhard Pfennig,

geb. 1946, Studium der Rechtswissenschaften und Betriebswirtschaft, von 1978–2011 geschäftsführendes Vorstandsmitglied der VG BILD-KUNST, seit 1981 Geschäftsführer, jetzt Vorstandsmitglied der Stiftung KUNSTFONDS

wir mit drei Leuten und zwei Autos gearbeitet. Wenn ich also 20 Euro pro Stunde für den Transport zahle und das mit drei Leuten, da kommen schnell einige hundert Euro zusammen. Auch Aspekte wie Miete, Reinigung, Aufsicht spielen mit hinein. Das muss man alles mit berechnen. Es geht bis hin zur Frage, welche Musik man möchte und welchen Laudator. Der Künstler wünscht sich hier etwa Herrn X oder Frau Y, weil er oder sie bereits dreimal Ausstellungen für ihn eröffnet hat. oft ist das eine Art Freundschaftsdienst, die der Künstler mit einem Blatt, einer Arbeit honoriert. Nun mag der Laudator den Künstler zwar, aber auch er muss morgen einkaufen gehen und hat bereits drei Blätter des Künstlers. Insofern sind beide am Ende froh, wenn sie den Druck weg haben. Wir zahlen für die Laudatio 250 Euro statt der üblichen 150 Euro. Das gleiche gilt für die Musik. Auch da fragen wir »Was möchten Sie?«. Und wenn es dann nicht gerade die STONES *unplugged* sind, versuchen wir alles zu realisieren.

Bei Ausstellungen in Praxen oder Geschäftsräumen geht der Fokus seitens des Ausstellers oft eher zu der Frage »Was gibt es zu essen, welchen Wein kaufen wir?« als in Richtung der technischen Bedingungen. Das ist nicht unser Ansatz. Unser Ansatz geht dahin, entsprechend den Punkten 1–3 nun auch zusätzlich ein Ausstellungshonorar zu zahlen und alle angesprochenen weiteren Kosten zu übernehmen. Man sollte übrigens auch dazu sagen, dass bei Verkäufen der Erlös 1:1 an den Künstler geht.

Jedenfalls: Das Thema Ausstellungsvergütung ist wichtig und gut. Aber wenn andere Bedingungen nicht stimmen — z. B. wenn der Bildhauer für die Anlieferung seiner Arbeiten viermal fahren muss, dann löst sich auch die Vergütung in Luft auf. Deswegen ist das Thema der qualifizierten Ausstellungsvergütung unbedingt unter den drei genannten Aspekten zu sehen.

Ich denke, der LANDESVERBAND BILDENDE KUNST SACHSEN E.V. muss in die Offensive gehen, damit keine Selbstaussbeutung der Ausstellenden stattfindet. Denn wenn ich als Künstler vom Wein bis zur Versicherung alles selbst bezahle, habe ich

am Ende nur eingebüßt. Natürlich nutze ich, wenn ich mit 27, 30 Jahren aus der Hochschule komme, jede Ausstellungsmöglichkeit und damit geht auch oft Selbstaussbeutung einher. Aber das Prinzip muss durchbrochen werden. Künstler sein heißt auch: Immer auf die Zukunft hoffen. Aber wenn das schon so ist, dann müssen wenigstens die Rahmenbedingungen stimmen.

Wichtig für die genannten Bedingungen, die ich für eine qualifizierte Ausstellungsmöglichkeit für wesentlich halte, ist sicher der Aspekt des Vertrauens. Natürlich machen wir Verträge, in denen Fragen von Versicherung, der Art und Menge der gedruckten Flyer etc. stehen. Dennoch schließe ich Verträge zunächst immer noch per Handschlag ab.

Bei den bisherigen Ausstellungen ist noch nie was schiefgegangen. Das liegt allerdings auch daran, dass wir auf die Künstler zugehen und daran, dass wir darauf achten, dass ein Draht vorhanden sein muss. Es gibt richtig gute Künstler, wo gleich beim ersten Mal kein gutes Gefühl da ist. Das hat nichts mit Qualität zu tun. Aber natürlich damit, dass da eine Distanz zu spüren ist. Und das wirkt sich dann aus. Etwa bei der Präsentation des Werkes: Wenn man da völlig anderer Meinung ist, geht das nicht. Das verbindende Glied sind Qualität und Vertrauen. Wenn ich öffentlich etwas zeigen soll, wohinter ich nicht stehe, dann geht's nicht. Wie auch immer: Die allerletzte Entscheidung liegt bei mir. Das geht von den technischen Dingen, wo wir beim Aufbau eine prima Truppe sind, über den Entwurf des Flyers mit dem Künstler zusammen, bis zur Frage der Präsentation. Denn:

- a) Man muss zu Potte kommen und
- b) Alle wissen, die Verantwortung liegt bei mir. Wenn es eine miserable Ausstellung ist, wirkt sich das auf unser Haus aus.

Auch ein wichtiges Thema ist die Pressearbeit. Es gibt kaum noch intensive Rezensionen, kaum noch Kritisches. Es wäre schön, wenn jemand mal sagt: Hier passt das Sujet nicht zur Farbe oder die Präsentation der Ausstellung reflektiert nicht die Entwicklung des Künstlers.

Ein Dilemma, das auch der LANDESVERBAND BILDENDE KUNST SACHSEN E.V. beklagt und das u.a. auch darin begründet liegt, dass Zeitungen immer weniger feste Kulturjournalisten anstellen. Die, die frei arbeiten, verdienen sich zum Überleben ihr Zubrot durch das Eröffnen von Ausstellungen und Schreiben von Katalogtexten. Aber natürlich wird jemand, der in einer entsprechenden ökonomischen Zwangssituation steckt, in den seltensten Fällen eine Ausstellung kritisieren, weil sämtliche Ausstellende immer zugleich potentielle Auftraggeber sind. Der alle zwei Jahre vom LANDESVERBAND BILDENDE KUNST SACHSEN E.V. vergebene Preis für Kunstkritik soll auch Mut zur kritischen Auseinandersetzung machen.

Auch wir definieren mit den Ausstellungen unseren Qualitätsanspruch immer wieder neu. Gezeigt wird mal etwas Neues, Überraschendes, dann wieder Bewährtes. Und wir sind uns immer bewusst: drei schlechte Ausstellungen können 15 Jahre gute Arbeit zunichte machen.

Wie sind die Erfahrungen mit bzw. die Reaktionen von anderen Ausstellungsinstitutionen auf die Ausstellungspraxis Ihrer Bank?

Sagen wir mal so: Neid muss man sich erarbeiten. Der kommt nicht von allein. Den gibt es ebenso wie positive Reaktionen. Aber: ich versuche immer zu vermitteln, dass man anderswo sparen kann. Nicht beim Künstler, das ist die falsche Herangehensweise. Aber etwa beim tollen Buffet und beim Wein. Jeder freut sich über Brötchen, aber es müssen nicht Lachs-schnittchen sein. Es geht nicht ums satt werden. Es geht prinzipiell um den Künstler! Diese gesellschaftliche Mentalität »Geiz ist geil« nervt mich. Am Ende ist der Künstler Staffage. Das kanns nicht sein. Natürlich macht es auch Freude, mit dem Künstler und einem Glas Wein vor dem Bild zu stehen. Am Ende sind aber der Künstler und seine Kunst das Wichtigste.

Es hat mir noch keiner gesagt, aber man merkt, es passiert zeitlich Umdenken. Ich will nicht sagen, dass wir Vorreiter sind, aber man begreift, dass der Künstler nicht Selbstzweck ist. Vor 15 Jahren war das ein Kuriosum oder jemand, mit dem man sich schmückt, weil man ihn persönlich kennt. Eine Art Tanz-

bär. Oft ist das heute immer noch so, trotzdem geht die Entwicklung dahin, dass ein Umdenken einsetzt. Selbst bei jungen Künstlern, die zwar immer noch sehr vieles für kein oder wenig Geld machen. Aber man lässt sich nicht mehr im Nasenring durch die Manege ziehen. Bei älteren Künstlern überwiegt noch eine eher ängstliche Haltung. Ich kann nur jedem raten, sich klar zu machen — die eigene Kunst ist gut. Und sie sollten sich klar und deutlich artikulieren gegenüber dem Ausstellungsmacher. Und wenn es sich nicht lohnt, soll man sich, statt sich selbst auszubeuten, lieber zuhause der Arbeit widmen. Kunst kann und darf nie eine Einbahnstrasse sein, bei der am Ende der Künstler der Verlierer ist. Es geht nur dann, wenn beide etwas davon haben.

Dieter Hofer,

geb. 1953, Studium der Wirtschaftswissenschaften, seit 1997 Pressesprecher der DRESDNER VOLKSBANK RAIFFEISENBANK E.G., VILLA ESCHEBACH (am Albertplatz), 01097 Dresden, Georgenstraße 6
www.DDVRB.de

Die Debatte um Ausstellungsvergütungen für bildende Künstler muss couragiert fortgesetzt werden

Ein Kommentar

Olaf Zimmermann

In den letzten Jahren hat die Auseinandersetzung um das Urheberrecht fast schon religiöse Züge angenommen. Beinahe fundamentalistisch wird sich auf der einen Seite für die Aufweichung des Urheberrechts eingesetzt. Die sich selbst so bezeichnende Netzgemeinde tritt dafür ein, dass alles im Netz frei kopierbar sein muss, da jeder Urheber in der Tradition der bestehenden Kunst, also eines allgemeinen künstlerischen Gedächtnisses, steht. *Remix* und *Mash ups* werden als neue Kunstformen gepriesen und der eigenschöpferische Gedanke des einzelnen Künstlers scheint gegenüber einer künstlerischen Schwarmintelligenz vernachlässigbar zu sein. Auf der anderen Seite wird nicht weniger militant für den Schutz der Urheber und den Erhalt des bestehenden Schutzniveaus gestritten. Dabei wird teilweise ebenfalls im Eifer der Auseinandersetzung oftmals das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Insbesondere die Musikindustrie hat durch die Tätigkeit von sogenannten Abmahnanwälten einen hohen Imageverlust erlitten.

Trotz oder vielleicht auch gerade wegen dieser Konfrontation hat das Urheberrecht in der öffentlichen Debatte an Bedeutung gewonnen. Galt es bis vor einigen Jahren noch als ein Spezialthema, zu dem nur einige wenige Eingeweihte Zugang hatten, ist es heute in aller Munde. Das ist vor allem dann als Erfolg zu sehen, wenn vermittelt werden kann, was künstlerische Arbeit ist und dass es eine unverbrüchliche Beziehung zwischen Urheber und Werk gibt.

Was die Vergütungsrechte angeht, so sind die Bedingungen in den verschiedenen künstlerischen Sparten höchst unterschiedlich. So ist es für Musiker eine Selbstverständlichkeit, dass ihnen eine Vergütung für ihren Auftritt zusteht. Komponisten und Textdichter erhalten darüber hinaus eine Vergütung für das Spielen der Werke von der GEMA.

Bei bildenden Künstlern stellt sich die Situation anders dar. Sie erhalten zwar eine Vergütung beim Verkauf von Werken, für Ausstellungsvergütungen streiten sie jedoch seit Jahrzehnten vergeblich. Bereits in den 1990er Jahren wurden im Kulturforum der Sozialdemokratie Vorschläge für die gesetzliche Verankerung von Ausstellungsvergütungen im Urheberrecht diskutiert und Gesetzesvorschläge ausgearbeitet. In der 14. Wahlperiode des DEUTSCHEN BUNDESTAGS (1998–2002) schien die Verankerung der Ausstellungsvergütung zum Greifen nahe. Im Koalitionsvertrag der damaligen Rot-Grünen Regierung war eine entsprechende Regelung als kulturpolitisches Ziel der 14. Wahlperiode festgelegt. Der damalige kulturpolitische Sprecher der SPD-Bundestagsfraktion ECKHARDT BARTHEL hatte sich ener-

gisch für eine gesetzliche Regelung zur Einführung von Ausstellungsvergütungen eingesetzt. Leider konnten sich die Künstlerverbände damals nicht darauf verständigen, in dieser Frage an einem Strang zu ziehen. Darüber hinaus wurde dann das Ziel der Ausstellungsvergütung von der Kunstlergewerkschaft ver.di zu Gunsten des gemeinsamen Einsatzes für das neue Urhebervertragsrecht zurückgestellt, das im Jahr 2002 verabschiedet wurde. Dieser selbstgewählte Verzicht auf die Ausstellungsvergütung zugunsten des Urhebervertragsrechts hat sich für die bildenden Künstler bislang nicht gelohnt.

In der ENQUETE-KOMMISSION DES DEUTSCHEN BUNDESTAGS *Kultur in Deutschland* (2003–2005 und 2006–2008) gab es keine Abgeordneten in den Mehrheitsfraktionen mehr, die sich für Ausstellungsvergütung stark gemacht hätten. So konnte sich letztlich auch die erwähnte ENQUETE-KOMMISSION in den Beratungen zu keiner klaren Haltung durchringen. In einem Minderheitenvotum habe als ich Mitglied der Enquete Kommission unterstrichen, dass es ehrlicher gewesen wäre klar zu sagen, ob das Thema Ausstellungsvergütungen für bildende Künstler nun endlich angegangen oder letztlich beerdigt werden soll. Die Ausstellungsvergütung für bildende Künstler gehört folgerichtig auch nicht zum Aufgabenkatalog, den die Koalitionsfraktionen für sich aus dem Bericht der ENQUETE-KOMMISSION DES DEUTSCHEN BUNDESTAGS *Kultur in Deutschland* herauskristallisiert haben.

Ist damit alles zu Ende? Ich denke: nein. Zum einen besteht die strukturelle Benachteiligung der bildenden Künstler gegenüber anderen

Künstlern fort. Im Unterschied zu anderen Künstlern erhalten sie keine gesetzlich geregelte Vergütung für die »Aufführung« also die Ausstellung ihrer Werke. Zum anderen findet derzeit eine Debatte um den Ertrag aus zehn Jahren Urhebervertragsrecht statt und in diesem Zusammenhang steht es an, auch über die Vergütungen für bildende Künstler zu sprechen. Zum dritten wird mit Blick auf die nächste Legislaturperiode zu diskutieren sein, welche Vergütungen mit Hilfe des Urheberrechts neu zu regeln sein werden. Dabei wird sich voraussichtlich herausstellen, dass das Urheberrecht kein Allheilmittel zur besseren Vergütung von Künstlern ist. Gerade auch weil es von seiner Systematik her die bereits erfolgreichen Künstler begünstigt. Die Heilserwartungen, die manche Künstler mit dem Urheberrecht verbinden, werden voraussichtlich nicht in Erfüllung gehen. Das Urheberrecht ist aber ebenso wenig nichtig. Es ist unverzichtbar mit Blick auf die erwähnte unverbrüchliche Beziehung zwischen Urheber und Werk und es ist hilfreich hinsichtlich der Durchsetzung von Vergütungsansprüchen. Insofern sollte die Debatte um Ausstellungsvergütungen für bildende Künstlerinnen und Künstler gerade jetzt couragiert fortgesetzt werden.

Olaf Zimmermann,

geb. 1961, seit 1997 Geschäftsführer des DEUTSCHEN KULTURRATES E.V., 2002–2005 Mitglied der ENQUETE-KOMMISSION DES DEUTSCHEN BUNDESTAGES *Kultur in Deutschland*

Man kann nur das System ändern...

Stephan Schmidt-Wulffen

Gibt's was Neues? Die junge Soziologin hat gerade ihre Diplomarbeit über *Die Einkommenssituation kreativer Berufe in Deutschland* abgeschlossen. 1000 Euro im Monat, das ist immer noch das durchschnittliche Einkommen von bildenden Künstlerinnen und Künstlern in diesem Land. Die meisten sind auf Zweit- und Drittjobs angewiesen. Die junge Wissenschaftlerin ist deprimiert: In den vielen Interviews lieferte *Die Freiheit* das entscheidende Argument. »Und an Altersvorsorge denkt niemand«, sagt sie. »Man kann

nur das ganze System ändern.« Also wirklich nichts Neues zum Thema Künstlereinkommen?

Betrachtet man die Zusammenhänge aus der Vogelperspektive, dann fragt man sich tatsächlich, wo die Neuigkeiten herkommen sollen. Seit dem Entstehen des Bürgertums arbeiten die Künstler an ihrer Außenseiterrolle. Und die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, von den Entfremdungen der neuen Industriearbeit geplagt, hatte diese Außenseiter auch

dringend nötig. Sie liebt im Künstler eben das Andere, die Ausnahme, das Besondere – alles, was die Gesellschaft ihren Bürgern nicht mehr bieten kann. Wer in diese Ausnahmeposition vorrücken will, muss sich auf einiges gefasst machen. Zumal, wenn wie jetzt in Berlin 60 000 Konkurrenten und Konkurrentinnen mit an der Startlinie stehen. 60 000 Außenseiter in einer Stadt? Würden alle Künstlerinnen und Künstler anständig bezahlt werden, dann widerspräche es den Prinzipien der Institution Kunst, wie sie sich

seit der Renaissance entwickelt hat. Eine Künstlergewerkschaft könnte da und dort vielleicht Milderung schaffen. Aber schon Ausstellungshonorare sind schwer durchzusetzen: nicht weil die Museen so geizig sind, sondern weil ein ganzes Institutionsgefüge, das sich über Selektion und Sonderrolle definiert, dagegen wirkt.

■ Aber hier ist die Neuigkeit: Das Gesellschaftssystem ändert sich rapide. Kennen Sie die Kurve für den CO₂ Ausstoß? Zweitausend Jahre nahezu gleich bleibend, in Wirtschafts-

wunder-Zeiten leichte Anstiege, erst Mitte der neunziger Jahre hebt die Linie steil ab wie eine Rakete. Ich benutze dieses erschreckende Bild um auf die Beschleunigung des kulturellen Wandels aufmerksam zu machen, dessen Gefahren noch nicht so klar einzuschätzen sind. Stichworte wie *Flexibilisierung*, *immaterielle Arbeit*, *Wissensgesellschaft* markieren eine für die traditionelle Kunst bedrohliche Entwicklung. Dass sich Lohnarbeit dabei immer mehr den Formen künstlerischer Produktion angleicht, scheint unbestritten und

viele Beobachter befürchten die Okkupation der Kunst durch das wirtschaftliche Zweckdenken. Eines ist sicher: Die alten Oppositionen und Spielregeln, die das Verhältnis Kunst und Gesellschaft charakterisierten, verlieren gerade ihre Funktion. Neue Spielregeln – vermutlich ohne Oppositionen – zeichnen sich ab. Neulich wurde im österreichischen Linz das erste Motorrad im rapid prototyping gebaut. So könnte die Zukunft der Produktion aussehen: *Fabriken* groß wie ein Wohnzimmer, mittendrin ein Printer, mit dem jeder einigermaßen Fachkundige die Produkte des alltäglichen Gebrauchs herstellen kann. Das erinnert an die alte Manufaktur und in der Tat erlebt Handwerk aus dieser Perspektive zurzeit eine Renaissance. Oder die globale Vermarktung im Internet. Ich kenne eine Graphikdesignerin, die eigene Strickmuster weltweit im Internet verkauft und damit eine Einkommensquelle erschlossen hat, die sie mittlerweile besser ernährt als ihr ursprünglicher Beruf. Die Liste solcher Phänomene, die die Veränderung von Produktion belegen, ließe sich leicht verlängern. Wenn sich die Positionierung von Kunst gegenüber der Gesellschaft historisch aus der entstehenden Industrialisierung erklärt, dann müssen Veränderungen auf der einen Seite auch solche auf der anderen zur Folge haben.

In Wirklichkeit ist die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert schon immer Teil dieses gesamtgesellschaftlichen Veränderungsprozesses gewesen. COURBET hat an den Umständen der PARISER KOMMUNE teilgenommen, weil er für sich und die Künstler eine andere Rolle gesucht hat. Die russischen Produktivisten haben, jedenfalls bis STALIN sie stoppte, ein Modell einer gleichzeitig

künstlerisch und gesellschaftlich relevanten Kunst gegeben, dessen Impulse für die Aufbrüche in den sechziger Jahren maßgeblich geworden sind. Zunächst ging es nur darum, den suspekt gewordenen, fiktiven Bildraum zu verlassen. Aus heutiger Sicht hat es eine gewisse Komik, wie POLLOCK Zigarettenkippen in seine Malereien klebt oder KAPROW sich über die Verwendung von altem Baumlaub aus dem Bild schleichen will. Solche Tricks helfen wenige Jahre später nicht mehr weiter, als jede Materialität zweitrangig wird und – so behauptet ein Buchtitel dieser Zeit – die Kunst im Kopf stattfindet. In der ersten Phase einer künstlerischen Institutionskritik thematisierten die Künstler Museumsbau und Galerieraum, meinten aber eigentlich die Rollenspiele der Besucher in den Institutionen. Das ist die Zeit in der DANIEL BUREN die Tür zu seiner ersten Galerieausstellung mit seiner Streifentapete zuklebte. Das *Werk* war nicht so sehr die mit dem Markenzeichen geschlossene Tür, sondern das Verhalten des Galeriebesuchers, das durch seine Blockade thematisch gemacht wurde. Schon damals, in den siebziger Jahren, geht es nicht nur um Rollen, sondern um die Arbeit mit komplexen Strukturen, von denen diese nur ein Sonderfall sind. Modellhaft dafür bleibt das ADLERMUSEUM VON MARCEL BROODTHAERS, der mit dem Zusammentragen von Adlern verschiedener Zeiten und verschiedener Kulturen nicht nur ein eindrückliches Kunstwerk schuf, sondern auch eine Art künstlerischer Bildwissenschaft wiederbelebte. Eine zweite Welle der Institutionskritik erweiterte in den neunziger Jahren den Blick der Kunst auf die Gesellschaft: Die Künstlerinnen und Künstler interessierten sich auch für Phänomene

außerhalb der Institution Kunst. Sie nahmen selbst probeweise die Rolle des Lehrers, des Forschers, des Kochs, des Gärtners oder Architekten an und lieferten damit für andere eine systemkritische, erfinderische Variante eines erstarrten Verhaltens, indem sie – wenn auch nur provisorisch und exemplarisch – Grenzen verschoben.

■ Die De-Materialisierung der Kunst führte vom Minimalismus über die Konzeptkunst zur Institutionskritik eines HANS HAACKE, die sich in den goer Jahren in Allianz mit den entstehenden Kulturwissenschaften zu einer neuen kritischen Praxis der Künstler entwickelte. Der Begriff *kritische Praxis* zeigt, dass die Kunst in der Gesellschaft angekommen ist, aber auf dem Weg dorthin ihre klassischen Sprachmittel – Gemälde, Zeichnung, Skulptur – zu verlieren beginnt. Die neuen Gestaltungsmittel wie digitale Fotografie, Video und Text benutzen allerdings auch andere ästhetisch arbeitende Wissensproduzentinnen und Produzenten.

■ Man versteht die Brisanz dieses Moments nicht, wenn man nicht auch den Wandel der Industriegesellschaft hin zu einer Gesellschaft des Wissens und der immateriellen Arbeit vor Augen hat. Tatsächlich wirkte es zu Beginn der neunziger Jahre präventiv, wenn ein Künstler für die Dauer seiner Galerieausstellung dort ein improvisiertes indonesisches Gasthaus eröffnete. Das lag aber weniger an seinem Projekt als daran, dass eine solche Aktion aus Sicht der Gastronomie äußerst unwahrscheinlich und dilettantisch wirkte. In den letzten zwanzig Jahren ist es aber in

allen diesen Dienstleistungsbereichen zu einer immer größeren Flexibilität gekommen: Nur wer innovativ war, konnte überleben. So gibt es heute in vielen Großstädten mobile Caterings, denen durchaus eine ähnliche Situation gelingen könnte. Ein weiterer Faktor ist die Tatsache, dass – wie zum Beispiel der Soziologe ANTHONY GIDDENS beobachtet – die Moderne reflexiv geworden ist. Sie entwickelt selbst kritisches Wissen über ihre eigene Praxis und lässt das in die Praxis selbst einfließen. Damit ist die kritische Instanz, die die autonome Kunst repräsentierte, in gewissem Sinn vergesellschaftet worden.

In den letzten Jahren wird rund um die Kunstuniversitäten eine lebhafte Diskussion um die sogenannte *künstlerische Forschung* geführt. Sie zeigt wie im Brennglas, wie die neue Verbindung von Kunst und Gesellschaft aussehen könnte. Künstlerische Forschung entsteht an der Schnittstelle von künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis, egal ob sie von Wissenschaftlerinnen oder Künstlerinnen oder von beiden gemeinsam betrieben wird. *Kunst* kann hier also nicht mehr über eine quasi eingeborene Fähigkeit des Künstlers oder über den Erfolg im selektiven Kunstmarkt definiert werden. So wie wissenschaftliche Praxis eine besondere Methode mit ihren spezifischen Prämissen und Vorgehensweisen ist, könnte Kunst im 21. Jahrhundert im Wesentlichen eine ästhetische Methode der Wissensproduktion werden, ein Register, das von allen angewandt werden könnte. Deshalb die andauernde Indienstnahme von ABY WARBURG und WALTER BENJAMIN, die schon früh Prinzipien einer bildhaften Wissensproduktion zu bestimmen versuchten. Deshalb das Nachdenken über Ähnlichkeit, Aneignung, Palimpsest, weil mit ihnen vermutlich wesentliche Strukturen einer bildbezogenen Wissensproduktion verbunden sind.

Es ist also nicht ohne Komik zu sehen, wie sich der Künstlertraum der Verbindung von Kunst und Leben zur Zeit verwirklicht: Ganz anders als gedacht. Die Künstler beharren meist noch immer auf der Kraft, die in ihren Produkten liegt und negieren gerne dabei

die eigene Rolle als Autor, vor allem aber als Wissensrezipient und Wissensproduzent. Die deutsche Kunstausbildung ist immer noch ein fatales Paradigma dieses Verständnisses von Kunst. Tatsächlich korrigiert die Wirklichkeit einer neuen Arbeitswelt dieses Selbstbild: Die Objekte sind zur reinen Dekoration degradiert; geblieben ist eine Praxis der Wissensproduktion, die plötzlich modellhaft für die neue Arbeitswelt wird, aber dabei auch aus dem Hoheitsbereich der Künstlerinnen und Künstler abwandert.

Die Kunst wäre also in der Gesellschaft doch noch angekommen, aber anders als erwartet: Es sind nicht die Künstler, die hier mit der Autorität des interesselosen Wohlgefallens die Dinge zurechtrücken. Sondern es ist eine ästhetische Intelligenz, die während der Industrie-Epoche in den Künsten überwinterte, um jetzt als Wissenskompetenz aller zurückzukehren. Und die vielen Künstler? Eine Antwort auf die Frage nach besseren Einkommen für Künstler ist damit noch nicht gegeben. Aber die neuen Koordinaten im Verhältnis von Kunst-Arbeit-Gesellschaft könnte eine Neubewertung der eigenen Praxis einleiten, könnte den Nebentätigkeiten neuen Sinn geben und zu Weiterbildung motivieren. 100 Jahre wird es noch brauchen, bis alle Öl- und Erdgasvorräte erschöpft sind, bis die Meeresoberfläche sich um die errechneten acht Meter gehoben haben wird. Die gute alte Kunst wird also nicht über Nacht verschwinden, so wie sie auch im Mittelalter nicht über Nacht entstanden ist. Aber genauso wie beim Umweltschutz wird es auch in der Kunst Zeit, sich den Veränderungen zu stellen – in den Museen, in den Ausbildungsinstitutionen, aber auch in den Ateliers.

Stephan Schmidt-Wulffen,

geb. 1951, Studium der Sprachwissenschaft und Philosophie, 1992 – 2000 Direktor des KUNSTVEREINS IN HAMBURG, 2002 – 2011 Rektor der AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE in Wien, seit 2011 Rektor der NEW DESIGN UNIVERSITY ST. PÖLTEN

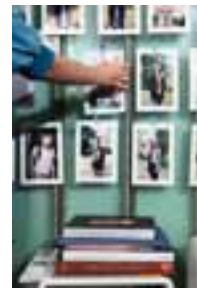






BILD
INDEX

• • •



Stefan Hurtig & Sebastian Mühl, Leipzig
Medienkunst

Susanne Keichel, Dresden
Fotografie

Frank Schauseil, Dresden
Bildhauerei

Berit Mücke, Leipzig
Malerei

Jan Kummer, Chemnitz
Malerei/Grafik/Objekt



Elke Wolf, Plauen
Textilkunst/Grafik



Berto Martinez, Leipzig
Malerei

Fotografien von
Louis Volkmann,
geb. 1982, Studium der Fotografie an der
HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST
LEIPZIG, seit 2003 Gruppen- und Einzel-
ausstellungen in Deutschland, Frankreich und
Polen, tätig als freier Künstler in Leipzig

Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V.
Pulsnitzer Str. 6,
01099 Dresden,
Tel.: 0351 563 57 42,
kontakt@saechsischer-kuenstlerbund.de,
www.saechsischer-kuenstlerbund.de

Impressum

Herausgeber Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V.

Redaktion Lydia Hempel, Franziska Möbius, Grit Ruhland, Claudia Scheffler, Ronald Weise, Antje Friedrich

Fotografien Louis Volkmann, Leipzig

Gestaltung, Satz und Layout Anne Schmidt Calysto-Gestaltung, Leipzig

Bildbearbeitung Carsten Humme, Leipzig

Druck Union Druckerei Dresden GmbH

Auflage 2.000 Exemplare

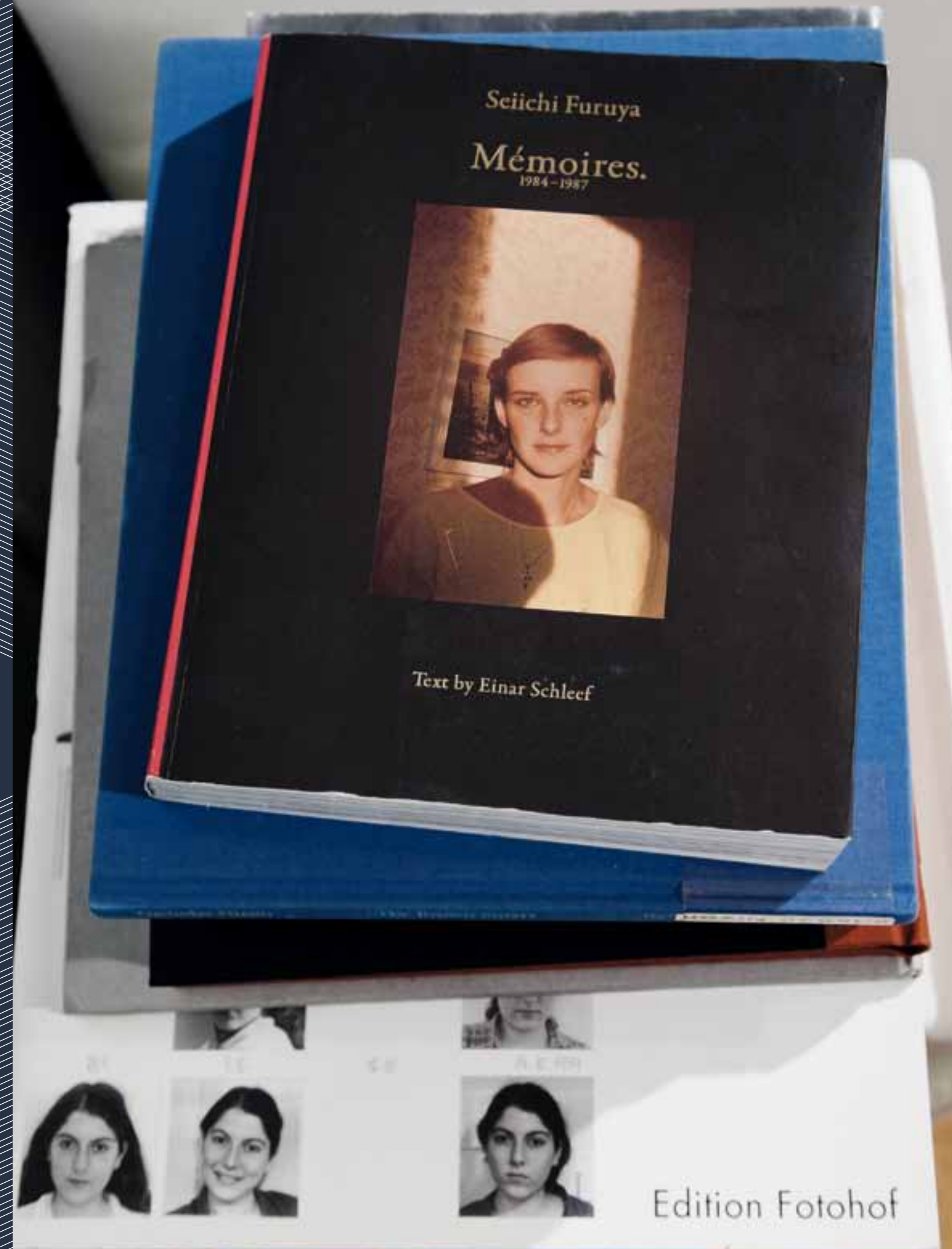
Mit freundlicher Unterstützung des Sächsischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst


Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wurde sich für die Vernachlässigung einer Geschlechter trennenden Schreibweise entschieden. Selbstverständlich ist die weibliche Form als inklusive anzusehen.

Alle Rechte an Bild- und Textquellen bleiben bei den Autoren. Veröffentlichungen, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung der Autoren

© Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V. — alle Rechte vorbehalten, Vervielfältigung insgesamt oder in Teilen ist nur zulässig nach vorheriger schriftlicher Zustimmung des Landesverbandes Bildende Kunst Sachsen e.V.

ISBN 978-3-940418-51-7



The image features a solid gold background with a complex, abstract pattern of thin white lines. The lines are arranged in several overlapping, parallel bands that create a sense of depth and movement. The pattern is most dense in the upper-left and lower-left quadrants, where the lines intersect to form a fine grid. The lines extend across the entire width of the page, with some bands curving or shifting in direction. The overall effect is a modern, architectural aesthetic.

ISBN 978-3-940418-51-7