

InterCity



KONTOSTÄNDE

HANS-JÜRGEN HAFNER, STEFFEN ZILLIG

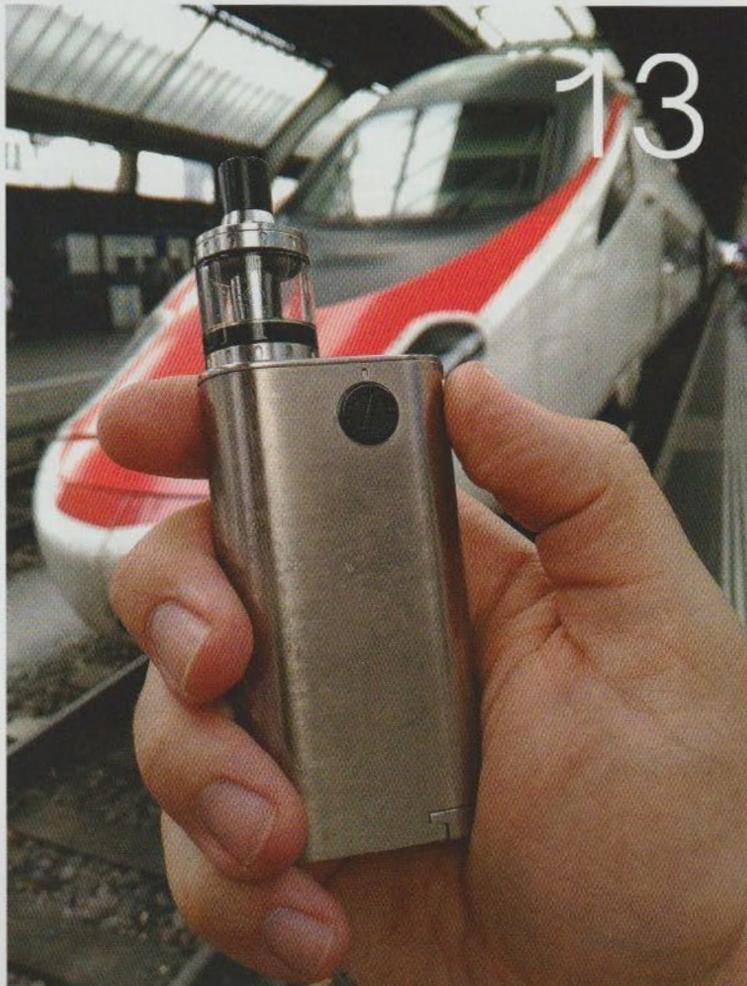
Beginnen wir mit einer Statistik. Das Institut für Strategieentwicklung legte kürzlich eine zur beruflichen Situation der Berliner Kunstschaffenden vor. Demnach liegt das durchschnittliche Jahreseinkommen von in Berlin lebenden Künstlern bei 10 026 Euro – erwartbar ungleich auf Männer (11 662 Euro) und Frauen (8390 Euro) verteilt. Im Ganzen ergibt sich daraus eine durchschnittliche Rentenerwartung von 357 Euro im Monat; ohnehin kann schon heute nur rund ein Zehntel von der Kunstproduktion leben. Dass die Statistik zum Teil Äpfel mit Birnen vergleicht und auch gegenüber identitäts- und differenzpolitischen Unterscheidungen weitgehend, nun, indifferent bleibt, sei mal dahin gestellt.

Immerhin schafften es ein paar ihrer Zahlen in die Kolumne *Scene & Herd*, die "eingebettete" und entsprechend erlebnisgesättigte Frontberichterstattung des *Artforum* aus zentralen Kriegsschauplätzen des – aus New Yorker Perspektive – internationalen Kunstbetriebs. Im selben Text anlässlich des diesjährigen Berliner Gallery Weekend zitierte Autorin Louisa Elderton außerdem, und fast ein bisschen empört, aus einem Bericht des Onlineportals Quartz. Demnach haben die Immobilienpreise in Berlin im letzten Jahr um beachtliche 21 Prozent

zugelegt. Das sind ungewohnte Töne für eine Kolumne, die sonst nicht unkokett auf dem feinen Unterschied zwischen Szene und Herde besteht. Die ihren Reiz also daraus bezieht, dass sie zwischen denen, die dabei sind, und denen, die dabei sein möchten, zu unterscheiden weiß und die Möglichkeit des eigenen Blicks gezielt gegen das selbst gestreute Hörensagen ausspielt. Nun war Elderton nicht nur beim Gallery Weekend in Berlin, sondern auch bei der parallel stattfindenden zweiten Ausgabe der Art Monte-Carlo.

Zwischen Monte-Carlo und Berlin hatten die Organisatoren der Kunstmesse einen Shuttle-Flugdienst eingerichtet, um den internationalen Sammlerinnen und Sammlern, die Berlin so gerne an sich ziehen würde, die Chance zu geben, beide Events in einem Aufwasch mitzunehmen. Elderton, so ihre Formulierung, "hailed ass to the airport". Klar, wenn sich die "Scene" an zwei Fronten zugleich trifft. Klar ist aber auch, dass die Vorstellung einer "Kunstwelt", nicht anders als andere Welten, in der Realität sehr viele parallele hat. Eine dieser Parallelwelten streifte Eldertons Text nur en passant. Schade, denn eigentlich wäre es diese gewesen, der sie die eingangs erwähnten Statistiken zu den dramatisch gestiegenen Immobilienpreisen hätte gegenüberstellen müssen. Aber selbst wer sich in journalistischer Mission zwischen Messeersatz und überzähliger Neumesse den ass ab-haulen muss, qualifiziert sich wohl noch nicht für das von der *New York Times* ausgerechnet in Berlin veranstaltete Art Leaders Network, das Gipfeltreffen einer "select group of the world's most distinguished art experts and influencers". Auf dem Podium waren: die deutsche Staatsministerin für Kultur, diverse Museumsdirektorinnen und -direktoren, davon einer aus Berlin, sowie Abgesandte des Auktions- und Kunsthandelswesens. Wer das von Katar mitfinanzierte Event live erleben wollte, löhnte schlappe 1500 Euro Eintritt.

Ein eher für Investoren als Kunstinteressierte vorbereitender Feuilletonbeitrag in der *New York Times* über die Kunstszene vor Ort – "In Berlin, Artists Find a Home" – fand seine Fallbeispiele entsprechend unter den Neuberlinern Ai Weiwei, Sean Scully und Trevor Paglen, alle mit eigenem Atelier zu, wie es hieß, günstigen Bedingungen, und ließ Klaus Biesenbach als Nostalgiker des alten Berlins zu Wort kommen. New York sei fraglos kommerzielles Zentrum der Kunst und darum Hauptstadt. London und Hongkong mag man seine Auktionen lassen, Paris die Museen und Italien seine Kirchen – "But Berlin has artists." Genau, weil "günstig" so relativ ist wie "Künstler" – oder wie "reich". Als letzteres gilt man in globalem Maßstab bereits mit einem Jahreseinkommen von rund 25 000 US-Dollar. Ein Zwischenfazit könnte lauten: Besser mal kein Berliner Durchschnittskünstler werden.



Womit wir beim Thema sind: Geld und Kunst. Beide verbinden "art leader" und Durchschnittskünstler. Und doch ist auszuschließen, dass diese sich je treffen, gar auf Augenhöhe begegnen würden. Kunst und Geld sind zwar Bindeglieder, stellen aber eine disjunktive Verbindung her. Das andere Wort dafür ist Trennung. Die disjunktive Verbindung etabliert, was die gesellschaftlich parallelen Realitäten von "art leader" und Durchschnittskünstler als jeweils gelebtes Leben betrifft, in Form von Fliehkräften. Vom Staat gewährte Steuervorteile als so genannte Subventionen für Investoren und Unternehmer und vom Senat vergebene, geförderte Atelierplätze stehen vielleicht auf demselben Blatt, gehören aber zu unterschiedlichen Rechnungen. Nur im zweiten Fall ersetzt Subvention den Lebensunterhalt aus eigener Kraft. Und wie recht Elderton hat: Nicht der Wert der Kunst, egal ob in Monte-Carlo oder Berlin, sondern die Immobilienpreise sind dabei der entscheidende Faktor.

Glenn D. Lowry zum Beispiel, Direktor oder besser CEO des New Yorker Museum of Modern Art, ist nach den Maßstäben der *New York Times* ein "leader" und wer Führer ist, erhebt sich zwangsläufig über den Durchschnitt. Entsprechend darf es nicht verwundern, wenn er, neben einem beispiellosen jährlichen Millionengehalt als Leiter einer prominenten Kunstinstitution in einem prominenten Stadtteil New Yorks, Mietfreiheit in eben diesem Stadtteil in einer mehrere Millionen schweren Wohnung im Museum Tower genießt. Diese finanzierte jahrelang,



KUNST UND GELD
SIND ZWAR
BINDEGLIEDER,
STELLEN ABER EINE
DISJUNKTIVE
VERBINDUNG HER.

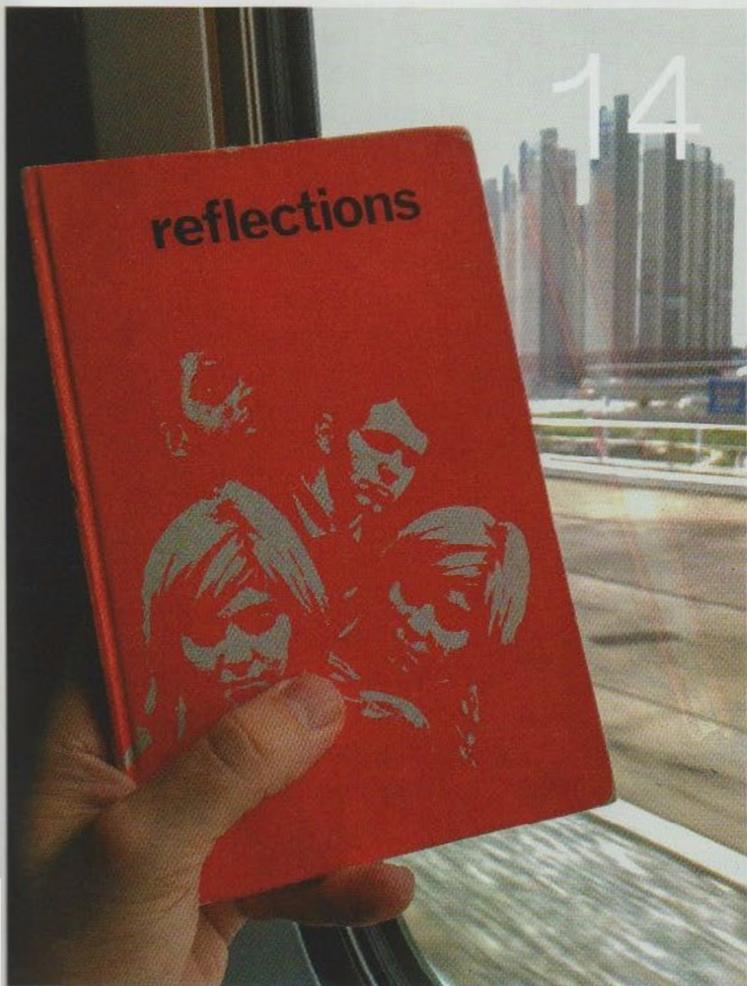
DAS
ANDERE
WORT
DAFÜR IST
TRENNUNG.

wie auch die Boni, die Lowry zusätzlich zum Festgehalt einstrich, der private New York City Fine Arts Support Trust, hinter dem sich eine illustre Schar von Kunstfreunden und Philanthropen verbirgt. Die Kunst will schließlich unterstützt sein. Und weil hier nicht weiter auffällt, wenn "support" das unschönere "Privileg" ersetzt, kann es auch gleich auf der richtigen Ebene passieren.

Lowry und Kollegen sind eben Profis, weswegen sie auch volksnah können, wenn es um Programm, Marketing, Auslastung und Verwertbarkeit ihrer musealen Arbeit geht: Das MoMA kenne keine Schwelle, verkündet Lowry leutselig beim Berliner Treffen denen, die dabei sind. Standest Du gerade noch auf irgendeiner Straße in Manhattan, stehst Du plötzlich im Museum – so offen ist das.

Und die Frage, ob es noch so etwas wie einen Kanon der Kunst gebe oder wie sonst ihre ästhetische Bedeutung festgestellt werde, wischt Kollege Gary Tintorow, Direktor des Kunstmuseums in Houston, fast ein bisschen unwirsch zur Seite. Was soll so eine Frage an einen hochrangigen Museumsfunktionär, wenn doch jeder wisse, dass gut ist, was gut aussieht – so einfach ist das.

Mag sein, dass man in Europa von den US-amerikanischen Verhältnissen noch ein Stück weit entfernt ist, aber dass Philanthropen das Kunstgeschehen gerne hilfsbereit "supporten", ist auch hier keine Neuigkeit. Neu ist wohl das Ausmaß, in dem man auch die zeitgenössische Kunst für solche Engagements entdeckt. Massive 02/03



Sparmaßnahmen in den Kulturhaushalten haben diesen Entdeckergeist in den letzten Jahrzehnten willkommen geheißen und zugleich die Unabhängigkeit der Häuser und ihre öffentliche Legitimation erkennbar untergraben. Eine verwahrloste Kultur- und Bildungspolitik hat sich von der nationalen Ebene bis in die letzte bayerische Provinz hinein nachhaltig neoliberalen Fehlanreizen unterworfen. Ihren neuerlichen Mangel an Geld und Grund kompensieren die einstigen Institutionen bürgerlicher Kultur – immerhin als Effekt der französischen Revolution einst vergemeinschaftet und öffentlich geworden – immer häufiger mit Apparatschiks, die wiederum das Geld für den Grund halten und sich für jeden hinzugewonnenen "support" auf die Schultern klopfen.

Der einst und eigentlich immer noch produktive Antagonismus zwischen Progressiven und Konservativen hat sich darüber in eine gefährliche Scheinfront verkehrt. Gleichmaßen falsch, bieten Progressivismus und Populismus keine Alternativen mehr.

Die Sprache der strukturellen Refeudalisierung ist eine des Fortschritts, des Aufbruchs, der Dynamik, nicht selten begleitet von Macher-Gesten der Radikalität, die Populismus nur brauchen, wo die realen Zumutungen allzu offensichtlich werden.

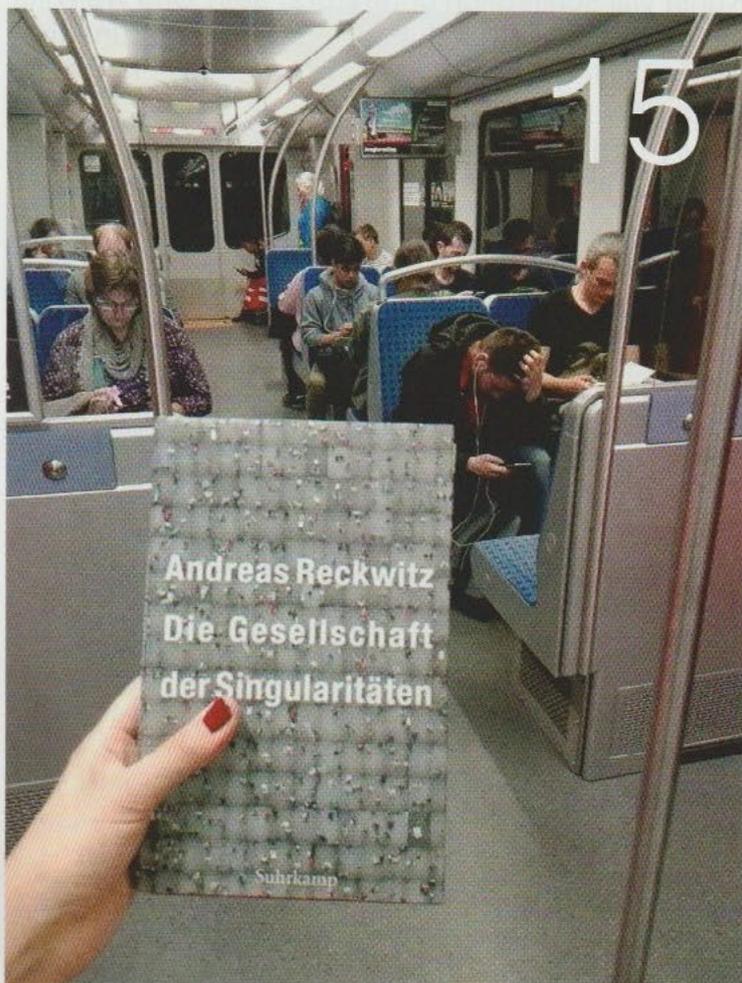
Die biedere Rhetorik des siechenden Bildungsbürgertums, der "onkelhafte Renommier-ton", den Christian Demand kürzlich eher als überlebtes Kuriosum im Magazin der Kulturstiftung der Länder ausfindig machte ("erlesen", "veritabel", "gebührend", "deli-

kat"), ist nichts womit sich progressive "art leader" und "influencer" aufhalten müssten. Wenn derselbe Feuilleton-Beitrag in der gedruckten Ausgabe der *Welt* mit "Wie man richtig über Kunst spricht" überschrieben, online aber mit der Headline "Wie jeder klug über Kunst sprechen kann, ohne Ahnung zu haben" angekündigt wird, ist klar, wohin die Reise geht. Business-Punks können auch Kunst.

Wer 1500 Euro Eintritt verlangt – für die Mehrheit im Kunstfeld wäre das ein guter Monatsverdienst – braucht seine Interessen auch sonst nicht mehr kaschieren. Es ist absurd: Während die Basis bröckelt, substanziell prekariert und nervlich auszehrt (siehe Immobilienpreise, siehe Einkommensverhältnisse), gönnt man sich auf den besseren Plätzen einen frischen, dynamisch-unverkrampften Habitus, eine *neue Leichtigkeit* in Bezug auf die eigenen, expandierenden Privilegien. Die freundlichen Übernahmeangebote derer, die es sich leisten können, treffen sich dabei mit einem kollektiv von uns allen produzierten Begehren nach Anerkennung – nicht durch Leistung, sondern durch Erfolg. Gut ist, was gut aussieht. Und zweifellos sieht auch Erfolg gut aus. Erfolgreiche Kunst sieht entsprechend immer gut aus, egal wie sie aussieht oder was sie ist. Erfolg überdies *hast Du*. Leistung dagegen muss erbracht, mithin geleistet werden. Das wiederum hat einen Preis, den zahlt, wer leistungswillig ist. Erfolg und Leistung, so eines der vielen Versprechen des Neoliberalismus, hängen zusammen. Uns scheint, als hätten wir schon wieder eine disjunktive Verbindung gefunden.

Dazu passt, dass die Verantwortung, die parallel zum Erfolg wachsen sollte, in der Regel geteilt und auf die Gemeinschaft umgelegt wird. Eine Binsenweisheit ist, dass der Gipfel nicht groß genug für alle ist. Klar ist auch: Erfolgsgeschichten verkaufen sich besser als Bildungsromane, da kann Anton Reiser so viel leisten wie er will. Erfolg ist das letzte Versprechen eines sich neoliberal verausgabenden Kunstrests. Also kopieren Kunstmagazine den zynisch-verblödeten Schnatterton überteuerter Modezeitschriften, also senken bürgerliche Marken wie die *New York Times* das Kunstgesprächsniveau auf Kaffeekranzformat und schwärmen von Berlin als hippen Artist-run Space, während man dessen Kunstproletariat sicher vor der Tür weiß. Städte werden zu Orten, wo "man Kunst spricht", so Kritikerin Catrin Lorch in einem bestürzenden Text in der *Süddeutschen Zeitung*. Da ist CSU-gerecht sehr viel von Heimat die Rede, von der Veränderung der Institution Museum und dass man in London oder Frankfurt mit einem besonderen Rezept erfolgreich sei: Da bieten sich Museen nämlich "den global vernetzten Berufsnomaden" – längst – "als temporäre Heimat an", als Austragungsorte für die Heimspiele der Hyperkultur.

Fortsetzung auf Seite 28

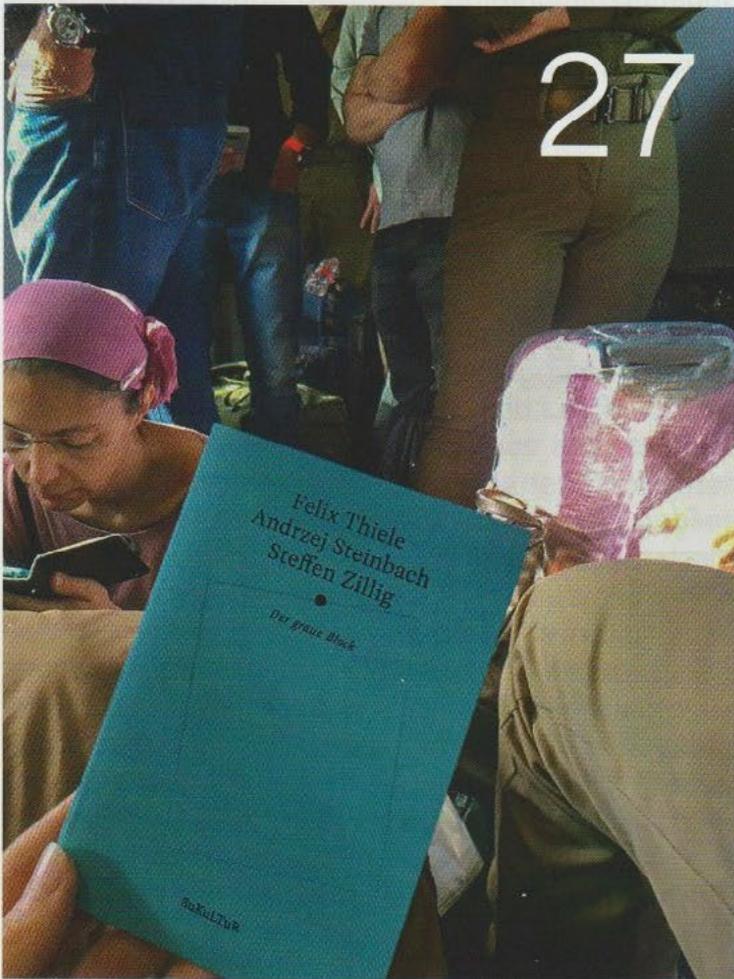


ganisieren, der nicht die Form einer schließenden Gemeinschaft annahm, sondern als solcher institutionell flüchtig – oder eben "brüchig" – bleiben konnte.

Stefano Harney und Fred Moten sprechen in einem anderen Zusammenhang ebenfalls von einer Art "Brüchigkeit", wenn sie beschreiben, dass es nicht ausreicht, einen Kontext herzustellen

und eine Einladung dafür auszusprechen. In beidem, Kontext und Einladung, muss selbst eine Öffnung angelegt sein. Eine Öffnung, die die "heimatlichen" Gefühle derjenigen infrage stellt, die sich in ihrem Kontext, in ihrer Sprache zu Hause fühlen. Es geht also möglicherweise um ein Herstellen eines Gemeinsamen, in dem alle *gemeinsam* nicht zu Hause sind. ■

de Loisy, Direktor des Palais de Tokyo, einen großen Teil des operativen Budgets seines Hauses durch Vermietungen einspielt, während die Pinault-Stiftung ihr laufendes Geschäft aus eigenen Mitteln bestreitet, dafür aber auf Staatsgrund steht. Die öffentliche Hand wird zum Investor dessen, was Luc Boltanski und Arnaud Esquerre als "Bereicherungsökonomie" bezeichnen, also eine Wertschöpfung durch "Ausschlachtung der Vergangenheit", durch die Ökonomisierung von Kulturorten, ihrer Narrative und deren zeitgenössischen Neuinterpretationen. Nur ist es auch bei dieser Form des Kapitalismus nicht anders als bei seinen Vorgängern: Der Profit landet ganz überwiegend bei jenen, die auch bei Boltanski und Esquerre noch ganz schöne "Vermögenseigner" heißen. Während das Grundproblem also das gleiche bleibt – "die größer und unerträglich werdende Ungleichheit" (Boltanski) – geraten die Kunst und ihre Institutionen zur begehrten Ressource eines forcierten Raubbaus. Freilich, so neu ist das alles nicht: Der kultur- und steuerpolitisch belohnte Geltungsdrang von Privatsammlern, auch die von Großgalerien protegierte Vielleicht-auch-Kunst und ihr im Nebeneffekt wertsichernder Einfluss auf das Programm von Kunstvereinen und Museen sind bereits Phänome der Nullerjahre. Neu ist ihre Verstetigung und der prekarisierende Effekt, der heute eine ganz andere Türpolitik und die besagte neue Selbstverständlichkeit im Umgang mit Privilegien erlaubt. Entsprechend wird diese Türpolitik mittlerweile auch an Orten erkennbar, wo sie vorher leichter zu übersehen oder kleinzureden war. So führt zum Beispiel die laufende Internationalisierung von europäischen Kunsthochschulen weniger dazu, dass dort strukturell marginalisierte Positionen verstärkt sichtbar oder gar globale, klassenübergreifende Perspektiven entwickelt würden – im Gegenteil. Mehr und mehr sind es die Kinder der globalen Reichen und Superreichen, die ihren Lebenslauf mit europäischen Akademien pimpen und ihre Praxis in die "angesagten" kritischen Diskurse eingliedern. Der Schlussbericht einer aktuellen Studie zur Inklusion in Kunsthochschulen der Schweiz – der auch sonst kaum ein gutes Haar am "frappanten Klassismus" der untersuchten Institutionen lässt – weiß, zu wessen Lasten die massiv gestiegenen Anteile (bis 49%) ausländischer Studierender "aus privilegierten Bildungsmilieus" gehen (*Art.School.Differences*, Philippe Saner et al.). Es sind die "in der Schweiz aufgewachsenen Studierenden mit Migrationserfahrung der ersten oder zweiten Generation", deren Quote in den Studiengängen der Kunst zuletzt auf ganze 2% zusammenschumpfte. Der durchaus vorhandene Wunsch nach Diversität verknappt sich im Durchlauf einer im Geist eines "talent turn" betriebenen Rekrutierung also auf jene *Anderen*, die die Hochschule "bereichern" – die vorgebildeten, abgesicherten, dis-



Fortsetzung von Seite 4

Der refeudalisierte Kunstraum kennt keine territorialen Grenzen und nährt die Illusion einer globalen Kunst bei intakt bleibenden Identitäten. Aber weder das widersprüchliche Selbstbild weiter Teile ab oberer Mittelschicht aufwärts, noch die billigend in Kauf genommene Schleifung emanzipatorisch entwerfener Institutionen oder die Schwächung ihrer Akteurinnen und Akteure in vorausseilendem Gehorsam und kräftezehrendem Wettbewerb provozieren erkennbaren Widerspruch. Nicht an der ökonomischen Basis des Kunstfelds entzündeten sich die Skandale unserer Zeit, sondern an der "Angemessenheit" des durchgeschleusten Contents. Als normal oder irgendwie alternativlos gilt dagegen, wenn etwa Jean

kursmächtigen und fließend englischsprachigen. Ohnehin spricht der Diskurs, nicht anders als das "Art Leaders Network", fast ausschließlich englisch. Das zeitigt ebenso viele einschließende wie ausschließende Effekte. Allzu passend hängt Mladen Stiliновиćs *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist* (1994) derzeit im Hamburger

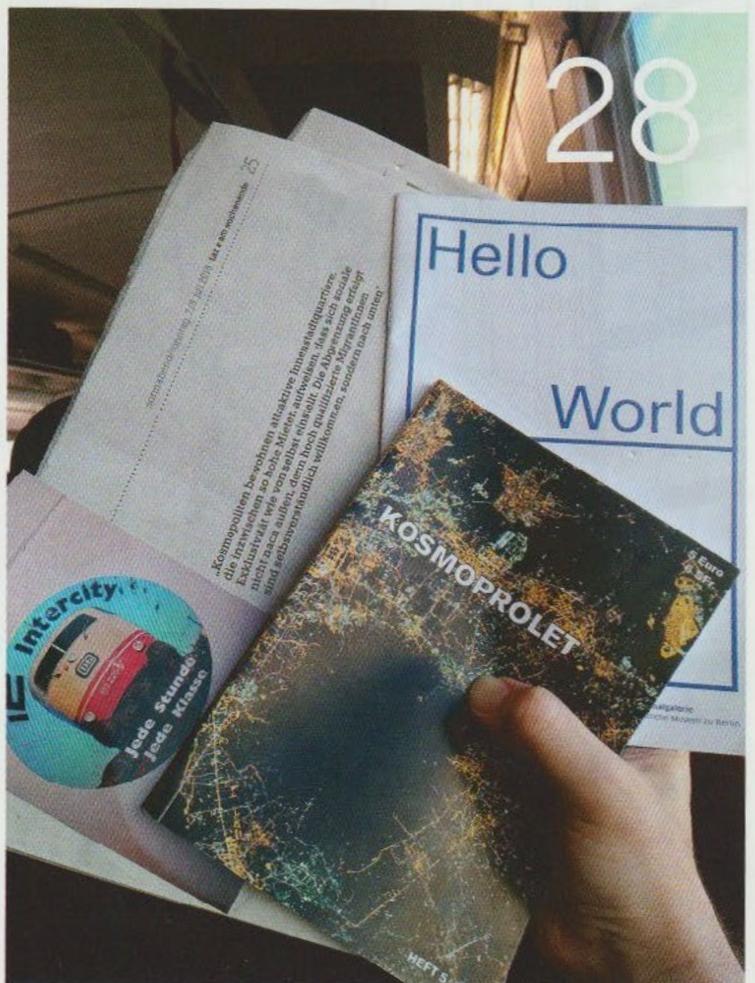
identifizierbare Schlüsselkategorien wie "Mann", "alt", "weiß" und "heterosexuell", sondern auch und mehr denn je für den Kontostand. Warum ist Reichtum aber nichts, das auch nur annähernd in einem Maße problematisiert oder zumindest thematisiert wird, wie es – immerhin und Gott sei Dank – bei anderen Privilegien einstweilen der Fall ist? Warum ist der zunehmende Einfluss einzelner Vermögenger auf öffentliche Institutionen kein öffentliches Problem? Warum sind die qua Prekarisierung dramatisch erschwerten Zugangsbedingungen zum Feld für Akteure aus der unteren Mittelschicht und darunter kein Skandalon? Und warum kann man für eine zweitägige Veranstaltung in Berlin, auf der aktuelle Probleme der Kunst diskutiert werden sollen, 1500 Euro Eintritt verlangen, ohne sich völlig unmöglich zu machen?

Unsere Vermutung ist, dass die neoliberale Transformation im Bereich der Kunst deshalb so leichtes Spiel hat, weil hier der Zusammenbruch eines gesellschaftlichen Spannungsverhältnisses aus drei Kräften zunächst folgenlos schien – aber jetzt umso offensichtlicher zu Tage tritt. Die einstige Dreiecksbeziehung aus Proletariat, bürgerlicher Mittelschicht und bourgeoiser Oberschicht hielt die beiden Privilegierteren unter ihnen mit einem gewissen Rechtfertigungsdruck in Schach. Ohne dies idealisieren zu wollen, folgte daraus auch ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen Privilegien, Rechten und Pflichten. Die Bourgeoisie mühte sich, ihren Reichtum zu verbergen oder mit Wohltaten

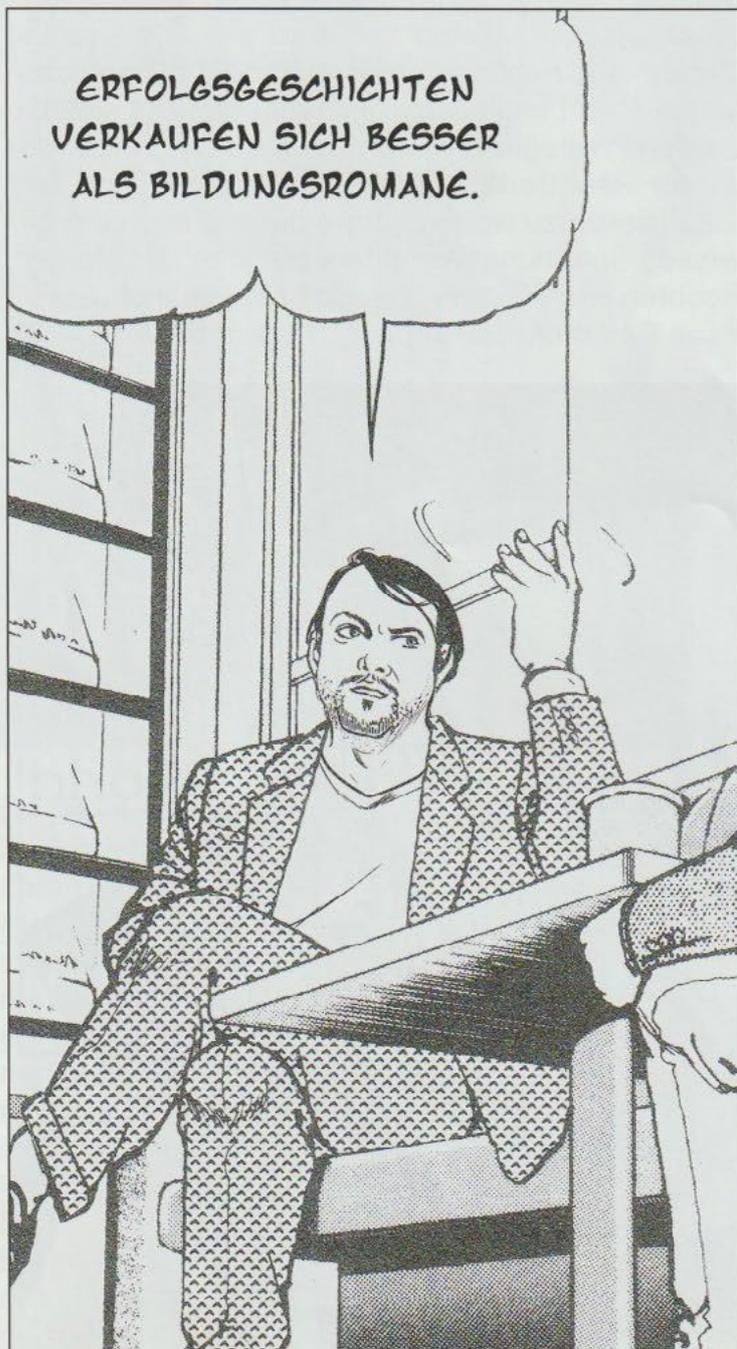


Bahnhof, Berlins Museum für zeitgenössische Kunst. Es hängt dort anlässlich einer Neupräsentation der Sammlung, die ausgerechnet *Hello World* überschrieben wurde und freundlich in alle Himmelsrichtungen winkt.

Wo sich neue Türen öffnen, schließen sich andere. Geschenkt. Ein Problem ist allerdings, wenn sie dabei in erster Linie jenen offengehalten werden, die schon immer auf der Habenseite des Lebens standen. Und das gilt nicht nur für vermeintlich einfach



und gehobener Etikette zu legitimieren. Die bürgerliche Mittelschicht tat gleiches gegenüber dem Proletariat und versuchte sich zugleich mit Tugenden wie Gewissenhaftigkeit, Leistung und eben einem gewissen Bildungsernst gegenüber der vermeintlichen Dekadenz von Adel und der auf ihn folgenden Bourgeoisie als die bessere, eigentlich demokratische Klasse abzuheben. Die im 18. und 19. Jahrhundert beginnenden Entwürfe und Umwidmungen von Institutionen der Kunst als öffentliche und emanzipatorische, verdanken sich also auch dem anhaltenden Druck einer Klasse, die selbst kaum Zugang zu diesen besaß. Ihr stetiges Aufbegehren sorgte dafür, dass vor allem die Mittelschicht für sich das Narrativ eines humanistischen Fortschrittsprojekts reklamieren wollte. Schon immer weitgehend den oberen Klassen vorbehalten, galt die Kunst schließlich als ästhetische Beweisführung des realisierten guten Lebens. Sie war Teil des Bildungsromans. Natürlich hat das hehre humanistische Selbstbild eines sich vom Adel emanzipierenden, seine Ritu-



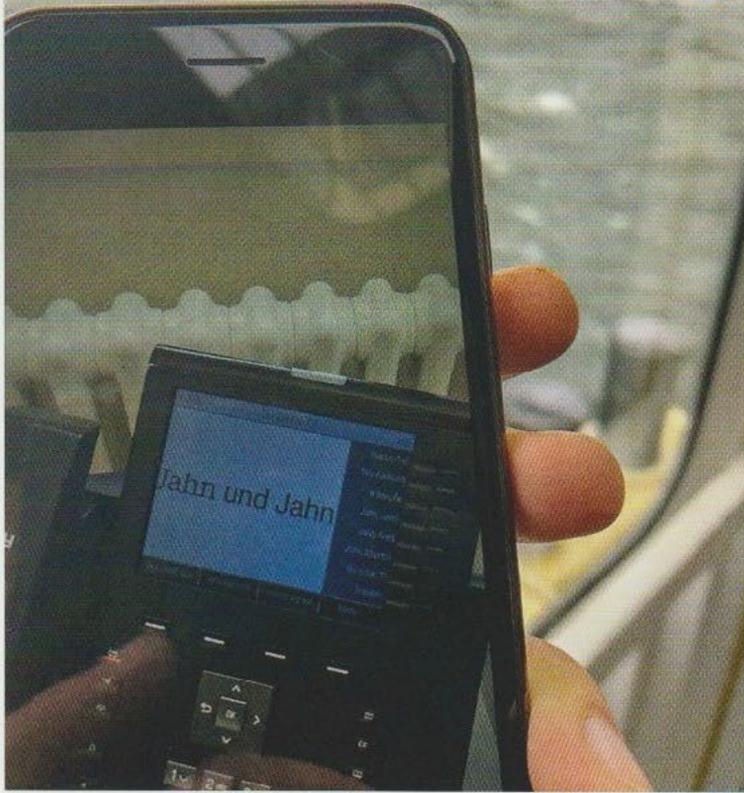
ale zuerst dumm, aber mit viel Geld imitierenden, dann raffiniert und eben herausgefordert durch ein bildungswilliges Proletariat transzendierenden Bürgertums keine Jahrhunderte überdauert, ohne sich in massiven ideologischen Widersprüche zu verfangen. Der Kapitalismus wird alles Stehende verdampfen und alles Heilige entweihen, prognostizierten Marx und Engels 1848 und haben Recht behalten. Auch die Kunst ist entweiht und zu welchen Schizophrenien sie sich – in der Theorie allzu gerne darauf reduziert – als Währung im kulturellen Verteidigungskampf sozialer Privilegien eignet, daran hat etwas über hundert Jahre später Pierre Bourdieu erinnert.

Mit dem Niedergang und der systematischen Zerschlagung einer proletarischen Identität hat sich jedenfalls der Rechtfertigungsdruck von bzw. nach unten vorerst erledigt. Offenbar werden Perspektivlosigkeit und Verzweiflung der unteren Klasse mit populistischen und gegenaufklärerischen Programmen derzeit ausreichend verwaltet und eingehegt. Die Mittelschicht erscheint dagegen an ihrem unteren Ende derart prekariert und verunsichert, dass sich ihre Abstiegsangst bis in die oberen Etagen frisst. Und ganz oben sorgt das wiederum für neuen Freiraum, für die besagten Fliehkräfte: Die reicher werdenden Reichen sehen nicht nur besser aus, sie bringen ebendies auch ungenierter zur Aufführung. Nicht nur im Windschatten eines vulgären Milliardärspopulismus à la Trump, auch im Umfeld arrivierter künstlerischer "art leader" und "influencer". Vor diesem Hintergrund ist es durchaus folgerichtig, wenn Erfolg und gutes Aussehen in besagtem Verteidigungskampf sozialer Privilegien jenen angestaubten Bereich der Kunst ausstechen, der es immer noch ernst meint mit dem guten Leben.

Wie sich dieser marginalisierte Bereich nun entstauben und neu entwerfen könnte, dazu gibt es unterschiedliche Vorstellungen. Gleichermäßen exemplarisch haben zuletzt David Joselit und Kerstin Stakemeier theoretische Entwürfe vorgelegt.* Beiden gemein ist, dass sie zwischen der ästhetischen und der sozialen Wirklichkeit der Kunst nicht unterscheiden, sondern sie vielmehr um jeden Preis miteinander identifiziert sehen wollen. Die alte, gesellschaftlich vereinbarte und institutionell gesicherte, gleichwohl nie wirkliche Autonomie der Kunst wird zu einer Art vitalistischem Prinzip "entgrenzt" – als widerständig gemeinte Analogie auf einen finanzialisierten und vernetzten Kapitalismus, der, katastrophisch außer sich geraten, in der Tat kein Außen mehr zu kennen scheint.

Da mag es, bei Joselit, pragmatisch erscheinen, Kunst als "Währung", als weltumspannend zirkulierende Zeichenkette aufzufassen, in der es direkt zu operieren und damit unmittelbar Wirkung zu erzielen gilt. Auf fatale Weise hat er sogar Recht,

Anzeige



wenn er meint, die Kunstwelt hätte längst die Kunst ersetzt als Zone, in der zwischen "soziale[n] Eliten, hoch entwickelte[n] Philosophien, ein[em] Inventar praktischer Repräsentationstechniken, ein[em] Massenpublikum, ein[em] Diskurs über Bildbedeutung, Finanzspekulationen sowie Affirmationen der nationalen und ethnischen Identität" praktisch zu verlinken sei. Sein Schlüsselwort ist "Macht", die als Kippschalter zwischen immanenter Operation als Kunst und zugleich transzendierendem Effekt *als besseres Leben* fungiert. Den Schalter zum Kippen bringen soll, eben, die Kunstwelt als – analog zu den Effekten des Kapitals – "wirkliche" Macht. Wie das technisch geht, würde, laut Joselit, Ai Weiwei vormachen, der aus der Deckung seiner "globalen Reputation" heraus schon mal dissidente Ansichten artikulieren könne.

Das klingt nach einer probaten Taktik. Reputation und Dissidenz wären gleichermaßen "real". Die Rechnung für die Ressourcen, die beide kosten, wird allerdings an verschiedenen Stellen gemacht. Das ist der Ärger mit jedem Netzwerk, den Zugängen dazu und dem Ressourceneinsatz, auf dem es sich errichtet. Immerhin ist auch dem Autor klar: Nicht jeder kann Ai Weiwei sein. Nichtsdestotrotz sollten seinem Beispiel folgend alle an ihrem Ort und nach besten Kräften auf die Macht der Kunst setzen – und, ergänzen wir, mit gleichem Einsatz aber ungleichen Voraussetzungen ihr Netzwerk fetten. Die Wirklichkeit, die daraus herrührte, wäre den eingangs skizzierten Verhältnissen also frap-

pierend ähnlich. Joselit ist blind dafür, dass Selbstbestimmung weder gegeben noch gleich verteilt ist, sondern je nachdem errungen und zu erhalten, dass sie bisweilen nicht Voraussetzung, sondern Perspektive ist.

Das Verhältnis von Voraussetzung und Perspektive attackiert Kerstin Stakemeier ungleich gezielter, wenn sie die "moderne Autonomie der Kunst" als "historische Disziplinierung ästhetischer Praxis" auffasst, und Ästhetik mithin als *Medium* gegen die *Institution* der Kunst wendet. Dabei geht es um nichts weniger, als mit der Kunst das Leben zurück zu erobern, das ihr – mit Rekurs auf den Don der (deutschsprachigen) Sozialgeschichte der Kunst: Arnold Hauser – durch ihre "Veranstaltlichung" genommen wurde. Die Diagnose scheint heute nicht richtiger und nicht falscher als damals, als Hauser in den frühen 1960er Jahren seinen am Beispiel des Manierismus gewonnenen Befund notierte. Er wusste freilich noch um die Ambivalenz der Institution zwischen Errungenschaft und Verkrustung. Gegen die veranstaltliche Kunst im finanzierten Kapitalismus – kurz: gegen die Katastrophe – setzt Stakemeier heute zum Angriff an. Und zwar mit einem Dreiklang radikaler Absagen an Gesellschaft, Geschlecht und Freiheit – wohlgermerkt in einer ästhetischen Praxis entgrenzt-entgrenzender Formalismen der "De-volution, der De-generation und De-produktion" (Jenny Nachtigall). Das Ziel dieses Angriffs kann also nicht die Verbesserung der Institution meinen, Ziel ist vielmehr die "Selbstabschaffung der Kunst".

Das ist von den Voraussetzungen wie von der Perspektive her interessant gedacht. Doch zerfällt das Buch in zwei voneinander merkwürdig entkoppelte und einander zugleich relativierende Ebenen. "Selbstabschaffung der Kunst" klingt cool. Eben- das *als Kunst* machen zu können klingt nach Volte. Was als radikaler theoretischer Entwurf auf die "katastrophischen" Verhältnisse *at large* zielt, beschränkt sich bei seinen Exempeln aus der künstlerischen Praxis auf einen überschaubaren Kreis von Akteurinnen und Akteuren. Naturgemäß korrespondiert Stakemeiers bewusst gesetzte "Demonstration möglicher Allianzen" mit wirklichen Machteffekten – allerdings nicht solchen *auf* die "Institution Kunst", sondern *in* den Organen des tagtäglichen Kunstbetriebs. Wir haben schon wieder Ärger mit den Netzwerken.

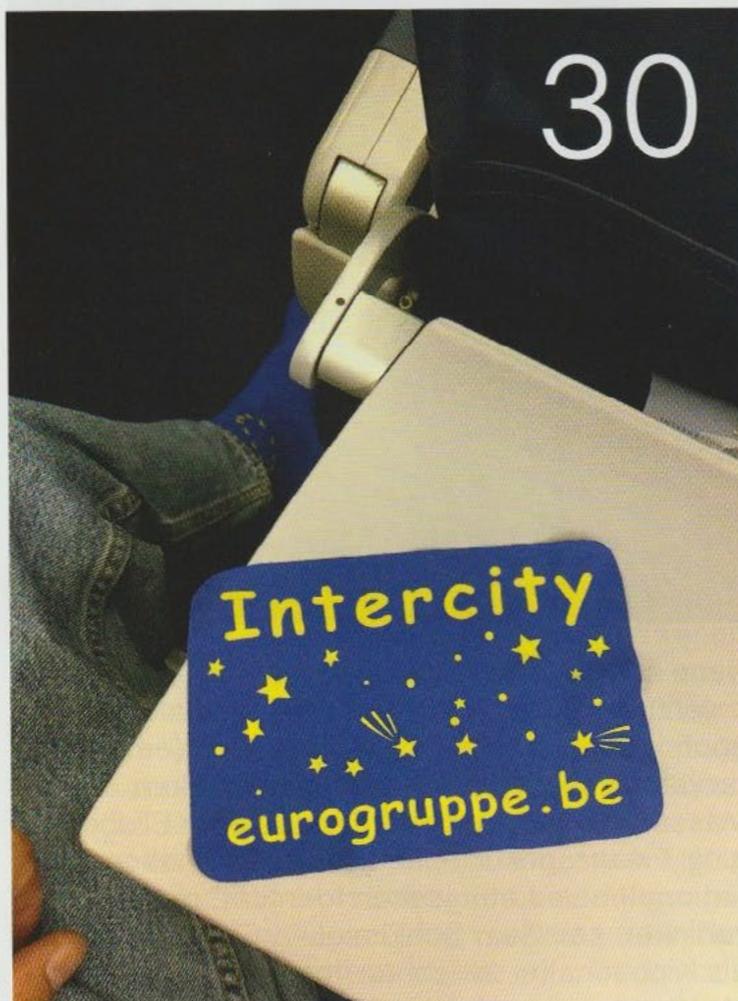
Nun wäre es sinnlos, das eigene Involviertsein in ebensolche Zusammenhänge von sich zu weisen. Und ebenso sinnlos wie kontraproduktiv wäre es, die solidarischen Effekte, die mit Netzwerken einhergehen, samt Aussicht auf Ermächtigung zu verwerfen. Wahrscheinlich ist aber auch, dass im Verbund mit einer aufgerüsteten Rhetorik und vor dem Horizont der Selbstabschaffung der Kunst geradezu läppisch erscheint, was 30/31

davor liegt oder darüber hinaus geht. Wir meinen die Effekte, die sich *auf* Institutionen, *auf* Zustände und Verhältnisse richten, die nicht unmittelbar Kunst aber doch ihr Feld betreffen. In anderen Worten: Wenn wir eine konkrete Verbesserung der Verhältnisse gar nicht erst in den Blick nehmen, lässt sich in diesen gut Outlaw sein. Zumal ja auch die zugerechneten und beschriebenen entgrenzt-entgrenzenden Praxen in den Verhältnissen stattfinden. Letzteres ist ihnen nicht vorzuwerfen, wie sollte es auch anders sein. Es führt aber nicht nur zu der Frage, ob wir bis zu der in den Raum gestellten Selbstabschaffung der Kunst nun einfach alle so weiter hustlen, sondern auch für wen und für was wir sie überhaupt betreiben sollen? Wem wäre damit geholfen – wem geschadet? Und was würde auf den anvisierten Zusammenbruch folgen? Das Fazit von Jenny Nachtigalls Insert zu Stakemeiers Entwurf liest sich entsprechend luzide: "Die Frage ist, welches Leben hieraus entsteht."

selbst *fremd* zu werden – auch das ist schließlich Teil des Potenzials, das sich ihr – analog zu Stake-meier – zuschreiben lässt. Die Kunst liegt, richtig, im Gebrauch. Während Joselit die Kunst auf ihre realpolitischen Effekte festnageln möchte und in ihrer Soziologie ersäuft, plädiert Stakemeier dafür, ihre negatorische Radikalität zu realisieren und setzt damit die Katastrophe in den Rang des Unvermeidlichen. Beides erscheint uns ähnlich unangemessen.



Für sein pragmatisches Operieren in und vor allem *mittels* einer Kunstwelt "nach der Kunst" setzt Joselit dagegen auf das traditionell bürgerliche Ideal der "self-possession", auf das Verfügen über die eigene Erfahrung und Subjektivität, welche die Beziehung zu einem Kunstwerk aufrufe. Wer will bestreiten, dass Kunst beitragen kann, "sich selbst zu besitzen", also seiner Selbstbestimmung gewahr zu werden. Das Großartige ist aber doch, dass sie gleichermaßen dazu verführen kann, sich



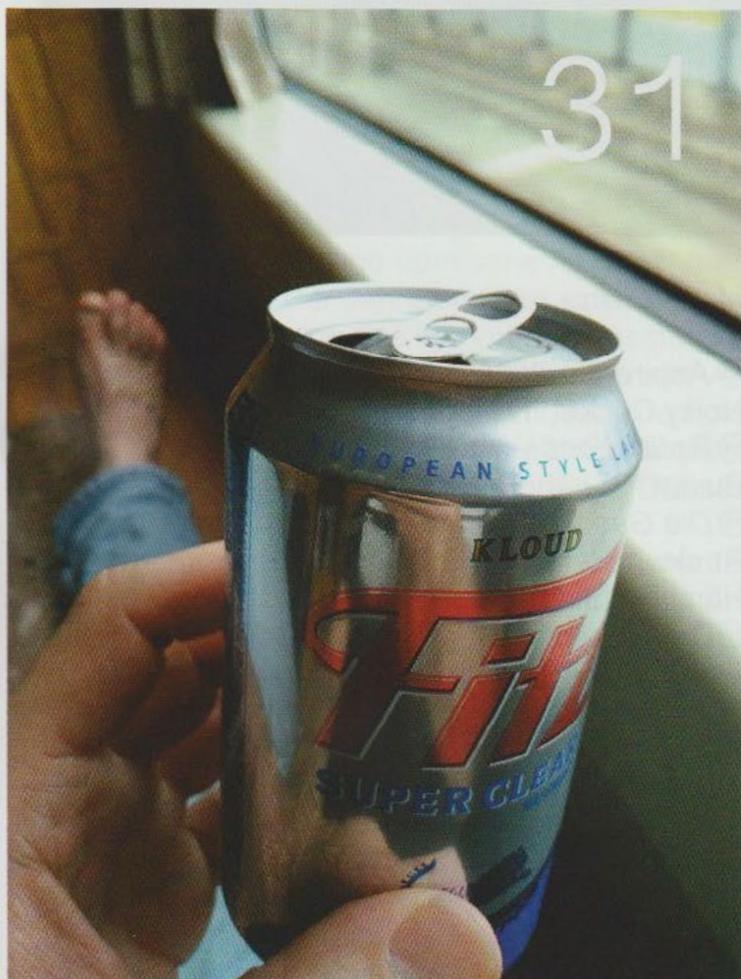
Aus der vielleicht immer schon allzu wohlfeilen Kritik an den Verhältnissen konkretisierte sich mit dem kommunistischen Projekt eine Zeit lang die utopische Hoffnung auf ein anderes, besseres Leben; hin zu einer realen Perspektive auf eine Gesellschaft, die, damit sich alle in ihr wiederfinden können, völlig neu über die Fiktionen der Nation und über die Realität der Klassen hinweg zu begründen wäre. In diesem Sinne hat denn auch der Sozialismus nie real existiert. Das Lehrstück daraus ist, dass es sich ohne *Realpolitik* eben nicht ausgeht, gerade weil sich die Hoffnung auf den kompletten Reset – vorerst? – zerschlagen hat.

Nach wie vor verstehen wir die Kunst dabei als Vorgriff auf das gute Leben. Gerade aufgrund ihrer multiplen Möglichkeitsformen infolge anmaßend behaupteter, zuweilen ergriffener und eroberter Autonomie. Kunst durch die Instrumentalisierung ihrer aufklärerischen oder negatorischen Effekte theoretisch hinzugeben, würde auch bedeuten, eine Ahnung dessen zu verlieren, wofür wir (realpolitisch)

streiten. Wahrscheinlicher erscheint uns allerdings, dass das beschriebene, anhaltende Untergraben ihrer gesellschaftlichen und politischen Voraussetzungen und Institutionen diese Instrumentalisierung schneller, nachhaltiger und unter anderen Vorzeichen besorgen wird.

Wenn es den bürgerlichen Bezugsrahmen nicht mehr gibt, der den Institutionen der Kunst einst ihren emanzipatorischen Anspruch anheftete und sie – ein bisschen zu feierlich, ein bisschen zu optimistisch und notorisch korruptionsanfällig – gegen Indienstrahlen verwehrte, sollten wir stattdessen einen neuen bauen. Es bliebe aber bei gefälschtem Progressivismus und Worthülsen wie jenen von der neuen Heimat "global vernetzter Berufsnomaden", würde dieser Bezugsrahmen nicht in die tatsächlichen, realpolitischen Verhältnisse eingespannt, heißt: in Spannung versetzt. Und das würde verlangen, Privilegien nicht nur auf gleicher Ebene, sondern auch nach oben hin zu verhandeln – ja, es geht immer noch um Kontostände. Es würde zugleich bedeuten, eine Perspektive und eine Sprache zu entwickeln, die die unteren Klassen zurück ins Spiel bringen. Ohne das wird es kein Vorwärts geben, nicht einmal den Erhalt bereits erstrittener Inseln und Ahnungen – ganz einfach weil uns nichts drückte und zwänge, *ernst* zu machen mit allzu hehren Selbst- und Kunstentwürfen. ■

* David Joselit: *Nach Kunst*, Berlin 2016 und Kerstin Stakemeier: *Entgrenzter Formalismus – Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, Berlin 2017



► Eurogruppe: Vieles deutet darauf hin, dass in den westlichen Gesellschaften gerade ein tiefgreifender Kulturkampf ausgefochten wird. Auf der einen Seite steht der liberale Teil von Mittelklasse und Oberschicht, die eine kosmopolitische "Hyperkultur" repräsentieren und zu denen wir wohl auch uns und die Kunstwelt rechnen müssen. Auf der anderen Seite finden sich Teile der alten Mittelklasse sowie eine wachsende Unterschicht zunehmend sozial deklassiert und verteidigen immer lautstarker traditionelle und essentialistische Kulturmodelle. Wir erleben eine erschreckende Zunahme populistischer Argumentationsmuster und die Verschiebung öffentlicher Diskurse nach rechts. Gleichwohl ist schwer zu leugnen, dass sich viele linksliberale Werte, wie Sie kürzlich in einem Interview mit der *Tageszeitung* hervorhoben, "zum neuen Kapitalismus wie ein Schlüssel zum Schloss" verhalten. Oft genug sind sie Ausweis eines gesellschaftlich und wirtschaftlich privilegierten Milieus. Viele Debatten und Aufgeregtheiten um liberale Werte (auch im wichtigen Kampf gegen Rassismus oder Sexismus) erscheinen vor diesem Hintergrund zuweilen zirkulär – und unangenehm blind für ökonomische und lebensweltliche Voraussetzungen. Aber wie lässt sich ein Kulturkampf deeskalisieren, ohne zentrale Werte wie Progressivität und Liberalität preiszugeben? Und wie löst man sich aus den eigenen sozialen Einkapselungen im liberalen Milieu?

► Cornelia Koppetsch: Ein Kulturkampf lässt sich leider nicht von oben, sozusagen vom Reißbrett aus, entschärfen, sonst wäre es ja kein Konflikt. Kultur ist keine "Folklore" und auch kein bloßer Überbau aus Werten und Lifestyles, sondern das Medium, in dem Herrschaftsordnungen verteidigt oder angegriffen werden. Es geht also um Macht und Privilegien. In diesem Sinne sind auch die im Rechtspopulismus aufbrechenden Konflikte um "alternative Fakten" oder die Angriffe auf "Political Correctness" und "Genderismus" als Kulturkonflikte, nämlich als Ausdruck symbolischer Kämpfe gegen die hegemoniale linksliberale Kultur, zu betrachten, durch die auch die gegenwärtige Herrschaftsordnung im Ganzen angegriffen wird. Kulturliberales Leben ist nicht nur der Schlüssel zum Schloss des globalen Kapitalismus, sondern auch das symbolische Universum, durch das die herrschende Ordnung und die Privilegien, die man darin einnimmt, verteidigt werden. Auf diesen beiden Pfeilern ruht die Hegemonie des Liberalismus. Diese Hegemonie wird durch das Gefühl (der herrschenden Klasse) begleitet, besser zu sein als die Anderen – progressiver, leistungsfähiger, kulturell vielseitiger, ernährungsbewusster, wissbegieriger, etc. Und von dem Gefühl, dass liberale Werte besser sind als etwa Werte, die wir als traditionell bezeichnen. Liberale (wir) neigen 32/33