



No.5

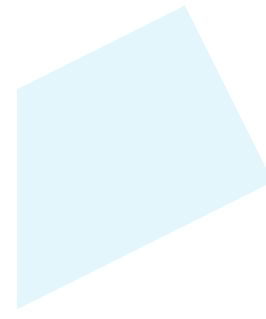
Kunst und Öffentlichkeit



I N H A L T

• • •

Simone Heller	Vorwort	5
Gerrit Gohlke	Warum Kunst kein Luxusprodukt ist	9
Hanno Rauterberg	Die neue Stadt-Guerilla <i>Wie digitale Technik den urbanen Raum verändert</i>	10
Interview	Das Recht am kulturellen Leben teilzunehmen Andreas Johannes Wiesand	16
Georg Seeßlen	Bildet Kunst Öffentlichkeit?	21
Interview	Kunstvereine stärken Karoline Weber	28
Stephan Berg	Kunstverein heute – Chancen und Herausforderungen	33
Judith Siegmund	Kunst – Künste – Funktionalität	39
Feldanalyse	Kunst und Öffentlichkeit in den Regionen	43
Dokumentation	3. Sächsischer Fachtag Bildende Kunst	45
Feldbefragung	Ein Stadtteil wird zum Kunstraum	77
Kunsträume	Nominiert für den Preis für Kunstvermittlung 2016	79
Preisträger	Preis für Kunstvermittlung 2016	87
Impressum		



VORWORT

Ingo Güttler, Vorstandsmitglied des Landesverbandes
Bildende Kunst Sachsen e.V.

• • •
*Raum ist zur Handelsware geworden: man kann ihn Kaufen, Verkaufen oder Tauschen.
Daher gehört er in den Bereich der Produktion.¹ (Henri Lefèbvre)*

Folgen wir dem Denken Henri Lefèbvres, dass es keine nicht-räumliche soziale Realität gibt, so wie es keinen nicht-sozialen Siedlungsraum geben kann, stehen wir bereits mit beiden Beinen inmitten der künstlerischen Produktion, die Verantwortung übernehmen will. Bildende Künstler sehen Baukultur per se prozessual als eine Leistung, die Wahrnehmungs-, Vorstellungs-, und Erinnerungsprozesse umfasst. Künstler gestalten konkrete Lebensräume.

■ Aber was sind die Voraussetzungen dafür, dass Baukultur entstehen kann? Direkt oder indirekt, aber verblüffend einstimmig, lautet die Antwort der hier Befragten: durch das Herstellen von Öffentlichkeit auf einem hohen Niveau. Das ist Klartext für die Politik.

■ In diesem Jahresmagazin kommen Menschen aus den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Bereichen zu Wort. Wir lesen spannende Positionen, denn wir leben in einer Zeit eines Umbruchs und in einer Zeit, in der erstmals mehr Menschen in Städten leben als auf dem Land. Welche Potenziale, welche Risiken und Gefahren bringt das für den urbanen Raum und für die gewachsenen ländlichen Strukturen mit sich?

■ Erschließt sich Kunst an Straßen als ein neues und stärker zu beachtendes Betätigungsfeld für Künstler? Und ist es nicht allein schon deshalb notwendig eine künstlerische Position zu beziehen, weil der wachsende Transport von Waren immer mehr und breitere Straßen einfordert und damit immer mehr Landschaft verbraucht?

■ Das Klima ändert sich. Vorsorglich werden überall Rückhaltebecken gebaut. Nein! Hier werden Räume gestaltet. Das heißt: »Wenn gebaut wird sollte sensibel gebaut werden. Das Fragile ist eine grundlegende Eigenschaft des Menschen und von allem Lebendigen.«²

■ Wie gestalten wir den Prozess zur Entstehung einer Erinnerungskultur? Künstler, Kunstwissenschaftler und Architekten kommen aus unterschiedlicher Betrachtung zum übereinstimmenden Ergebnis.

Sie appellieren dringend an eine hohe Wettbewerbskultur sowohl für Kunst- als auch für Architekturwettbewerbe und die Anerkennung der neutralen Wettbewerbsprozedere durch die Politik.

■ Unsere Gesellschaft ändert sich. Die Antagonismen und die Diversitäten werden zunehmen. Wir werden bunter, dynamischer, weltläufiger und multikultureller. Aber auch älter, ärmer und ortsgebundener. Menschen brauchen Lebensräume, mit denen sie sich identifizieren können. Bei der Gestaltung von öffentlichen Räumen wird es zunehmend notwendig, durch subtile Eingriffe oder Interpretationen die Besonderheiten der Orte herauszustellen. Ökologische Faktoren werden wichtiger. Immer mehr Bürger werden am Gestaltungsprozess teilhaben und berechtigterweise ihre Interessen durchsetzen wollen.

■ Architekten sehen KUNST AM BAU und KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM ganz klar als eine Bereicherung ihrer Arbeit. Deshalb ist KUNST AM BAU auch integrales Element der Baukultur in Deutschland, Teil der Bauherrenaufgabe des Bundes, und auch der Freistaat Sachsen ist diese Selbstverpflichtung eingegangen. Der *Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V.* bemüht sich seinerseits bei den Wettbewerbsverfahren um eine hohe Transparenz und hat zu diesem Zweck den Arbeitsausschuss Preisrichter ins Leben gerufen.

■ KUNST AM BAU und KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM gestalten Lebensräume. Sie sind somit Ausdruck des kulturellen Selbstverständnisses eines Landes und damit nationale Visitenkarte. Den internalisierten Zusammenhang von Baukultur und Wertediskussion repräsentiert jede Euro-Banknote mit der Abbildung herausragender Werke europäischer Baukultur. Dies nicht nur rückblickend zu denken sondern auch verantwortungsvoll nach vorn zu gestalten, ist unsere gemeinschaftliche Aufgabe.

¹ Vgl. Henri Lefèbvre: *Raum als soziales Produkt*. 1974

² A. Betsky / D. Dahm; in: F.v. Borries: *Bessere Zukunft? Auf der Suche nach den Räumen von Morgen*. Architekturbiennale Venedig, 2008





Warum Kunst kein Luxusprodukt ist

Gerrit Gohlke

Ein verbreitetes Vorurteil will wissen, dass die bildende Kunst ein Wachstumsmarkt sei. Überall, meinen viele, schössen Galerien aus dem Boden und erzielten Fantasieumsätze. Messen prosperieren. Museen haben Besucherzahlen wie nie zuvor. Allen Krisen zum Trotz stehe der Handel bereits wieder vor Rekordgewinnen. Kunst sei ein florierendes Geschäft, soll das heißen. Die Frage ist nur: Welche Kunst? Und: Wessen Kunst? Kunst für wen?

In Wahrheit haben sich Ausstellungsgeschäft und Kunstmarkt gleichermaßen aufgespalten: Der Betrieb gedeiht allein an seinem oberen Ende. Auf den Messen und in den Galerien floriert, was auf einem globalisierten Markt international abzusetzen und publikumswirksam zu vermarkten ist. Die schwierige, experimentelle, nicht als globales Investitionsgut überall einsetzbare und überallhin transferierbare Kunst jedoch gehört einem Spezialsegment an, das von den großen Marktaufschwüngen kaum profitiert. So profitiert die anspruchsvolle Kunstproduktion in den Ateliers, Galerien oder Ausstellungsinstitutionen immer begrenzter von privater Besitzlust oder touristischen Besucherströmen und wird überwiegend von mangelnd finanzierten Institutionen kleiner und mittlerer Größe, vor allem Kunstvereinen ausgestellt. Man könnte wie ein Betriebswirt sprechen und sagen: Die anspruchsvolle Kunst mit den Innovationen von morgen leidet unter einem Liquiditätsengpass. Sie ist unterkapitalisiert. Oder wem das zu sehr nach Bankgeschäften klingt: Die »junge« Kunst, die schwierigen Werke sind mehr und mehr auf sich selbst gestellt. Sie bräuchten Fürsprecher, wenn wir weiter an einen Kulturbegriff glauben, der nicht allein Glamour belohnt, sondern Kunst als ein Grundlagenforschungsprojekt zu den elementaren Fragen unserer Gesellschaft versteht. Doch woher sollen diese Fürsprecher kommen?

Früher hätte man eine einfache Antwort geben können: Aus einem kunstinteressierten Bürgertum. Von jenen engagierten Mitgliedern der Zivilgesellschaft, die kantige, schwierige Kunst in Museums- und Kunstvereinen fördern und so vorausschauend künstlerischer Qualität (und künstlerischem Widerspruchsgeist) den Weg ebnen wollen. Doch seit einiger Zeit wird es in ganz Deutschland schwieriger, für solche Institutionen politisches Verständnis zu wecken. Die kleinteilige, am Ort fest verankerte Arbeit an der kulturellen Identität einer Region und ihrer Bürgerschaft ist nach dem Maßstab schneller Erfolgsquantifizierung unmodisch geworden. Den Verwaltungen erscheint das künstlerische Experiment mit offenem Ausgang als sonderbarer Luxus, nicht als unvermeidliche Grundlagenforschung an unserem kulturellen Selbstverständnis.

So wird die innovative Bildende Kunst trotz hoher Abgangszahlen an den Kunsthochschulen und gut besuchter Großveranstaltungen unbemerkt zur bedrohten Art. Auf den internationalen Messen sind jün-

gere Sammler avancierter Kunst zu einer raren Minderheit geworden. Mancher Galerist schimpft schon lange hinter vorgehaltener Hand über die Lippenbekenntnisse der Politik zur Kreativwirtschaft und wünscht sich eine Förderung des gesellschaftlichen Engagements für die bildende Kunst im Ganzen, vor allem seit die Museen populäre Sonderveranstaltungen als Ertragsquelle entdeckt haben und mit ihren schrumpfenden Etats jüngere Kunst nicht mehr durch Sammlungsankäufe unterstützen. Zugleich überaltern die Kunstvereine, die in einer mobileren Gesellschaft jüngere Mitglieder nicht mehr dafür gewinnen können, sich in lokalen Mitgliedschaften zu binden. Eine wirksame öffentliche Debatte darüber, wie sich neue Rezipientenschichten für einen aktiveren Umgang mit bildender Kunst gewinnen lassen, sucht man dennoch vergebens.

Vor dem Hintergrund dieser schleichenden Erosion, wie er Kennern der Verlagslandschaft oder anderer Kreativbranchen nicht unbekannt vorkommen dürfte, erscheint die Krise der ostdeutschen Kunstlandschaft als veritable Katastrophe. Zwar scheint sich selbst im deutschen Westen eine kulturpolitische Mangelwirtschaft auszubreiten, die selbst angestammte Kunsthochburgen wie das Rheinland unterminiert. Doch stagniert in den *Neuen Ländern* das Zivilengagement für die bildende Kunst bereits seit der Wende. Es ist Politik und Bürgertum nicht gelungen, ein breiteres Interesse für Gegenwartskunst zu fördern und institutionell zu verankern. Die ostdeutschen Länder, die nur über zwei international ernstzunehmende Galeriestandorte verfügen, werden, von Ausnahmen abgesehen, zum Schauplatz eines künstlerischen Tourneetheaters, während ein großer Teil der musealen Eigenproduktionen zurück in die Vergangenheit weist. Traditionell hatte eine diskursive, konzeptuelle Kunst keinen Platz im künstlerischen Wertekanon der ostdeutschen Kulturproduktion. Dazu mag beitragen, dass ein international verhandelter Kunstbegriff und seine Methoden und Vermittlungsformen zu Zeiten der DDR größtenteils einer Subkultur vorbehalten waren, die Repressalien zu erdulden

hatte. Diese historische Begleiterscheinung ist aber keine sinnvolle Begründung dafür, dass seit den neunziger Jahren zu wenig dafür getan wurde, das Zivilengagement für bildende Kunst zu unterstützen und mit breiter angelegten Programmen, länderübergreifender Vernetzung und ausreichender Förderung national und international anschlussfähig zu machen. Dem Kunststandort Ostdeutschland fehlen ausreichend geförderte, überregional sichtbare Kunsthallen und Kunstvereine. Zwar ist ein Dutzend Vereine national und international aktiv, wurde aber nie mit Arbeitsmitteln ausgestattet, die einen weiteren Aufwuchs und stärkere Vernetzung ermöglicht hätten. Vielerorts betrachtet die Kulturverwaltung zeitgenössische Kunst als Luxus, statt die aktive Werbung für (und den engagierten Streit über) die neue visuelle Kultur zum Schwerpunkt übergreifender Bildungsbemühungen zu machen.

So werden vorhandene Ansätze für internationale Schnittstellen unzureichend gefördert. Vor allem aber fehlt ein Programm, das stärker als zuvor ermöglichen würde, einen als fremdartigen Import missverstandenen Kunstbegriff in kunstbetriebsfernen Schichten zu verankern. Der ›Common Sense‹, der die europäische Kunstszene prägt, wurde beispielsweise in Polen und Slowenien während der Wendejahre zielstrebig aufgenommen und anverwandelt als in Ostdeutschland. Das soll nicht zu Missverständnissen führen. Es geht nicht darum, dass die Neuen Länder kein künstlerisches Kapital hätten. Das wäre schon an Hand der eindrucksvollen Fortschritte in der akademischen Ausbildung zu widerlegen. Es geht darum, dass die vorhandenen Ansätze sich selbst überlassen bleiben, statt programmatisch ausgebaut und gesellschaftlich vernetzt zu werden. Den Kommunen und Ländern in Ostdeutschland fehlt noch immer ein übergreifendes Programm zur Förderung von Gegenwartskunst.

Das Problem dabei liegt auf der Hand: Während bürgerschaftliche Kunstförderung in Westdeutschland einen großen Teil der breiten

Akzeptanz für eine international konkurrenzfähige Gegenwartskunst begründet hat und beispielsweise die Kunstvereine 1945 an Traditionen des 19. Jahrhunderts anschließen und diese Traditionen bis heute bruchlos ausbauen konnten, stößt im Osten nicht nur die Programmatik, sondern der Institutionstyp ›Kulturverein‹ selbst auf Skepsis. Auch unumstrittene, durch ihr urbanes Umfeld begünstigte Vereins-Neugründungen wie die Berliner *Kunstwerke* konnten nie ausreichende Mitgliederzahlen vorweisen. Sympathisanten solidarisieren sich ideell, aber nicht vereinsrechtlich. Sie respektieren Programme, engagieren sich aber nicht in Vorständen und Beiräten. Eine staatliche Unterstützung der Mitgliederwerbung und wirksamer Programme zur Einbindung vereinsferner Bevölkerungsschichten sind überlebensnotwendig für eine Verankerung der Gegenwartskunst in der Mitte der Bevölkerung. Das ist nicht nur wirtschaftlicher Selbstzweck zur Stärkung der Wirtschaftsstandorte und der Kreativwirtschaft. Das ist auch elementar für eine internationale Diskurskultur, die in den *Neuen Ländern* zu häufig auf alte und neue intellektuelle Eliten beschränkt ist, in einer zusammenrückenden Welt aber den kulturellen Austausch vorantreiben muss.

Die *Neuen Länder* brauchen also ein strukturiertes Netzwerk künstlerischer Exzellenzförderung für weitere Galeriestandorte, die künstlerische Ausbildung und die Produktion und Vermittlung zeitgenössischer Kunst. Das gilt auch und gerade für den Import internationaler Positionen, der noch immer regelmäßig gegen die lokale kulturelle Identität ausgespielt wird. Die Kulturpolitik muss sich aber der Internationalisierung stellen und die ostdeutschen Flächenländer daran teilhaben lassen. Kultur ist kein Tourismusbonbon. Es ist langfristig zwingend notwendig, nicht nur Leipzig und Dresden, sondern auch Erfurt, Halle, Rostock, Chemnitz, Weimar oder Magdeburg zu erkennbaren Produktionsstandorten für zeitgenössische Kunst zu machen und daran zu arbeiten, dass hier eine breitere Bürgerschaft zu Teilhabern und Gesellschaftern künstlerischer Diskurse und Kreativität

werden kann. Noch immer ist die Institution Kunstverein dafür eine der geeignetsten und flexibelsten Organisationsformen.

Allerdings müssen sich umgekehrt auch die Institutionen stärker als bisher um neue Partizipationsformen bemühen. Der radikalere Strukturwandel im Osten bietet hier die Chance, neue Vermittlungsformen zu entwickeln und Struktur und Funktionen von Kunstvereinen neu zu definieren. Im Zusammenwirken von Politik und Bürgerschaft, in einer neuen Vernetzung von Stadt und Land, könnten für die Produktion und Rezeption bildender Kunst neue Wege erschlossen werden. An die Stelle unterfinanzierter Vereinzelnung sollte so schnell wie möglich die Vision für ein innovatives Netzwerk Ost entwickelt werden. Es genügt ein Blick auf die politische Entwicklung der letzten Jahre, um zu zeigen, dass eine lokal verankerte, bürgerschaftliche Arbeit an der kulturellen Identität überlebensnotwendig für eine Region im Strukturwandel ist. Wer sich mancherorts über die schweigende Mehrheit wundert, die sich politisch nicht hinreichend artikuliert oder populistischen Strömungen keine sichtbaren Gegenbilder entgegenzusetzen vermag, der sollte noch einmal über die mangelnde Unterstützung einer zivilgesellschaftlich getragenen Kulturproduktion nachdenken. Die Reduktion der Kunst zu einem touristisch verwertbaren Massenprodukt führt zu einer kulturellen Verödung, die sich andere Identitätsangebote sucht. Eine offene Gesellschaft kann sich ein Vakuum schwindender Teilhabemöglichkeiten nicht leisten.

Dieter Janosch
Geschäftsführer des Staatsbetriebes
Sächsisches Immobilien- und Baumanagement
(SIB), Honorarprofessor im Fachbereich
Bauingenieurwesen /Architektur an
der *Hochschule für Technik und Wirtschaft*
in Dresden (FH)

Die neue Stadt-Guerilla

Wie digitale Technik den urbanen Raum verändert

Hanno Rauterberg

Die allgemeine Euphorie des Selbstgestaltens ist nicht zu übersehen. Auch in den öffentlichen Räumen, selbst in Vorstädten und Fußgängerzonen lässt sich eine Kultur der Intervention und Disruption beobachten, von Nichtkünstlern getragen. In *Flashmobs* kommt eine wachsende Begeisterung an Performance und Irritation zum Ausdruck. Aus Paletten gezimmerte Sessel und Tische finden ihren Platz auf unwirtlichen Verkehrsinseln, um auch jene Sphären der Stadt zurück-

zuerobern, die man für verloren hielt. Ähnlich leben *Street-Art* oder *Parkour* nicht allein von einem gewachsenen Gestaltungs- und Bewegungsdrang, sondern im Kern auch davon, dass der öffentliche Raum anders wahrgenommen wird. In diesem Urbanismus von unten scheint der Wille zur selbstbestimmten Ästhetik von einem Ideal des guten Lebens getragen zu sein, von einem Bedürfnis nach temporärer Anteilnahme, nach kollektiven, körperlichen Erfahrungen, letztlich von dem

alten Ideal, dass sich im urbanen Dasein das Autonome und Heteronome, das Diverse und das Gemeinschaftliche verbinden lassen.

■ Das Internet mit all seinen Ausprägungen hat längst die elektronischen Sphären verlassen. Es verändert die Städte, verändert die geteilte Erfahrung des Öffentlichen. Die Bereitschaft jedenfalls sich einzumischen, sich mit anderen kurzuschalten, etwas gemeinsam zu gestalten, die Erfahrung, dass sich hier etwas verändern und dort etwas überarbei-

ten lässt, das Bedürfnis, sich selbst als handelndes Subjekt zu erfahren, all das gehört zur Kultur des interaktiven Internets – und all dem verdankt die Stadt der *Digitalmoderne*, verdankt die Öffentlichkeit viel von ihrer wachsenden Vitalität.

■ Auch das Netz kennt natürlich widerstrebende Bewegungen: Es erschließt Wege in die Anonymität und Vereinzelnung; zugleich befördert es das Kollektivdenken, jenes Phänomen des *Sharism*, das im Moment viel von

sich reden macht. Vielleicht ließe sich sogar behaupten, dass dieses Gemeinschaftsgefühl, das in *Crowd-Sourcing*-Projekten wie *WIKIPEDIA* zum Ausdruck kommt, und erst recht jene Freiheit der Meinungsäußerung, jenes Moment der Selbstermächtigung, das aus dem Nutzer einen Produzenten macht, dass all diese Internetphänomene auch die Psychologie des Öffentlichen verändern und sich auch deshalb das Verhalten vieler Menschen in den realen Räumen der Öffentlichkeit wandelt.

nismus über die Jahre kräftig Konkurrenz bekommen, nicht zuletzt durch die vielen *Street Artists*, die aus Gullydeckeln, Ampeln, sogar Bäumen einen Bildträger zu machen verstehen. Die *Street Art* lässt sich als eine Variante der alten Volkskunst verstehen, mit durchaus folkloristischen Komponenten, aber ebenso mit großem Witz. Es ist eine Kunst, die sich nicht festlegt auf ein Material oder bestimmte Formen, und anders als Graffiti tritt sie meist nicht aggressiv auf, sondern im Gegenteil, oft so unscheinbar, dass man sie fast übersieht – wenn etwa ein Luftballon vor einer Überwachungskamera baumelt, so dass dieser die Sicht genommen wird, oder wenn winzige Spielfiguren aus ihrer Modelleisenbahnerwelt in den urbanen Raum transplantiert werden, wo sie dann beispielsweise auf einer weggeworfenen Bierdose sitzen. Besonders beliebt scheinen Kunstformen zu sein, die mit der Stadt, ihrem Körper in Beziehung treten, ihn nicht bekämpfen, sondern überformen, ihre Hässlichkeit zum Anlass nehmen, sie mit einer eigenen Idee ins Absurde, ins Spielerische zu wenden, dem öffentlichen Raum also bereichernd, spielerisch zu begegnen.

■ Viele Begriffe begleiten diese Verwandlung des Öffentlichen, da ist die Rede von *Bottom Up*, *Open Source*, *Open Design*, *Open Data*, von *Crowd-Sourcing* oder *Cocreation*, und sie alle zeugen von einem gesteigerten Interesse an kollektiven Denk- und Entwicklungsprozessen. Auch das Feld der etablierten Kunst, das noch immer stark von Institutionen geprägt ist, wird sich durch dieses Interesse verändern. Es wächst in der Digitalmoderne die Relevanz des Responsiven und Aktivistischen, die Betrachter der Kunst wollen sich nicht länger als Objekte der Belehrung erfahren, sondern als gestaltendes Gegenüber, sie möchten nicht allein Anerkennung zollen, sondern ebenso erhalten.

■ Die meisten Formen der Beteiligungskultur, die sich im Kunstfeld bislang entwickelt haben, finden ihren Ausgang und ihr Ende

nach wie vor in der vom Künstler getragenen Initiative. Er definiert den Rahmen, er gibt den Impuls. Vor allem aber: Er steht mit seinem Namen dafür ein. Unter diesen Bedingungen mag Reizvolles oder Erwartbares entstehen, es bleibt in jedem Fall ein Gefälle zwischen einerseits jenen, die aktiviert, eingebunden, inspiriert werden sollen – sie sind es, denen etwas vermittelt werden soll –, und andererseits den Aktivierenden, Einbindenden, Inspirierten, die als Vermittelnde auftreten. Dieses Gefälle aber, das viele Partizipationsprojekte der Kunst zumindest unterschwellig prägt, ist mit dem wachsenden Selbstbewusstsein der digital geprägten Öffentlichkeit nur schwerlich zu vereinbaren.

■ Viele Künstler vermuten nun zu recht, dass sie in einer ästhetisch mündigen, sich aus eigenen Impulsen heraus gestaltenden Öffentlichkeit ihre bisherige Rolle einbüßen, und verlegen daher ihre partizipatorischen Bemühungen in die sozialpolitische Sphäre. Sie wollen den öffentlichen Raum nicht schmücken, wollen die Öffentlichkeit nicht unterhalten oder auf ästhetische Weise bereichern, sondern hoffen auf eine Nützlichkeit, die der Kunst eine verlorene Relevanz und eine andere Öffentlichkeit zurückgewinnen soll. Doch selbst wenn sich die Energie der Kunst, ihre möglicherweise inspirierende, schöpferische Kraft im Konfliktfeld des Alltags produktiv auswirkt, wenn sie tatsächlich den sozialen Wandel voranbringt, müssen sich die Künstler nach den Rück- und Auswirkungen ihres Tuns befragen. Auch in diesem Fällen wird der Status der Kunst fragwürdig.

■ Denn das Material der Künstler sind nicht Marmor oder Leinwand, es sind Menschen in ihrer Verletzlichkeit; und obwohl die meisten Sozialkünstler von sich behaupten würden, dass sie im Menschen eben kein Material erblicken, sondern ein ebenbürtiges Gegenüber, bleibt doch der Grundanspruch erhalten, der sich notwendig mit dem Begriff der

Kunst verbindet: ein Anspruch des Formens und Gestaltens. Gibt ein Künstler diesen Anspruch auf, dann wird er seinem Ziel des sozialen Wandels kaum gerecht werden. Behält er ihn aber bei, dann wird er schon deshalb eine nichtlegalitäre, unter Umständen auch paternalistische Rolle einnehmen, weil er selbst es ist, der etwas für gestalt- und also kunstwürdig erklärt. Solange er den Begriff der Kunst bemüht, setzt er auf Distinktion. Er nobilitiert sein Tun, hebt es ab von gewöhnlicher Sozialarbeit. Allein damit aber ist seine Ethik nicht so rein, wie sie es zu sein vorgibt. Die guten Absichten des Künstlers werden von Nebenabsichten begleitet, etwa der, die eigene Person oder das Projekt als außergewöhnlich präsentieren zu wollen. Das Vorhaben bekommt eine Schauseite, obwohl es doch allein nach innen wirken möchte.

■ Wer etwas als Kunst bezeichnet, erhebt einen normativen Anspruch, er zieht Assoziationen auf sich, die in der Regel von großen Künstlern und großen Museen mitbestimmt wurden und werden. Und selbst wenn die sozial engagierte Kunst antritt, diese hochkulturell bestimmten Assoziationen aufzulösen oder zu erweitern, muss sie sich doch mit diesen befassen und sei es, um sie abzulehnen und ein Gegenbild zu entwerfen. Sie muss ihre eigene Kunsthaftigkeit reflektieren. Damit aber kommt sie nicht umhin, auf ihre Weise auch ästhetisch zu argumentieren. Sie muss das Formen und Gestalten ernst nehmen und sich in Beziehung setzen zu dem, was die Geschichte an Formen und Gestaltungen hervorgebracht hat. Und sie muss sich ebenso zu dem verhalten, was eine durch digitale Techniken belebte und von dem Anspruch auf Selbstbestimmtheit geprägte Öffentlichkeit hervorbringt.

■ So oder so wollen und können die Künstler in der *Digitalmoderne* ihre bisherige Position nicht länger behaupten. Die Kunst markiert kein Außerhalb mehr, keine Gegenwelt, und deshalb werden sich die Spielformen der künstlerischen Praxis ebenso verändern müssen wie die Institutionen. Der Prozess hat gerade erst begonnen.

Hanno Rauterberg

seit 2014 stellvertretender Ressortleiter des Feuilletons der Wochenzeitung *Die Zeit*, Mitglied der FREIEN AKADEMIE DER KÜNSTE HAMBURG



DAS RECHT AM KULTURELLEN LEBEN TEILZUNEHMEN

INTERVIEW Grit Ruhland

ANDREAS JOHANNES WIESAND war langjähriger Direktor des *Bonner Zentrums für Kulturforschung* und leitet heute das *Europäische Institut für vergleichende Kulturforschung* in Bonn (ERICarts). Seit den 1970er Jahren befasst er die soziale Lage von Künstlern, in den letzten Jahren vermehrt auch mit europäischem Fokus.

Herr Wiesand, prägend für Kunstvereine ist das Teilhabeformat. In Bezug auf die Beteiligung der Mitglieder an der Programmgestaltung hat Sie Ihre eigene Erfahrung enttäuscht, wie Sie im ersten Panel des Fachtags geäußert haben, indem Entscheidungen, z.B. über die Auswahl der Künstler, nicht transparent gefällt und Kriterien nicht offen gelegt wurden.

ANDREAS JOHANNES WIESAND Was ich in Leipzig vortrug, bezog sich zuerst auf eigene Erfahrungen im Vorstand des *Bonner Kunstvereins*, die mir vor Augen führten, wie schwer es sein kann, von den Verantwortlichen nachvollziehbare Antworten auf Fragen nach der Auswahl von Künstlern oder den Kriterien für ›Qualität‹ zu erhalten. Das war gelegentlich schon etwas frustrierend. Allerdings hatte ich auch erwähnt, dass sich speziell diese Vorstandserfahrungen auf die 1980er Jahre bezogen, also die Umbruchzeit der Kunstvereine im Westen. Aus späteren Jahren weiß ich allerdings, dass ich da erst den Beginn einer Entwicklung mitbekommen hatte und vermutlich wäre ich dann heute in einer solchen Rolle noch frustrierter...

Würden Sie sagen, dass vorwiegend Experten über zentrale Fragen entscheiden? Und wenn ja – halten sie das für eine gute Idee?

ANDREAS JOHANNES WIESAND Bleiben wir mal beim Kunstverein, in meiner Sicht eigentlich eine bürgerliche Bildungsinitiative, denn bei Museen oder anderen öffentlichen Einrichtungen kann es da noch andere Kriterien geben. Es war

jedenfalls interessant zu beobachten, wie sich mit der Zeit immer mehr eine Veränderung der Leitung der Vereine vollzog in Richtung auf eine Angleichung an etablierte Kuratoren-Systeme öffentlicher Ausstellungshäuser – wobei manche Geschäftsführer / Kuratoren ihren Kunstverein wohl auch als Durchlauferhitzer für eigene Karrieren in öffentlichen Kunsthäusern verstanden oder verstehen. Das ist übrigens nicht nur in der bildenden Kunst ein Trend: Selbst in Abgrenzung zu herkömmlichen Orchestern entstandene, also quasi ›alternative‹ Ensembles erleben aktuell, dass sich ihre Geschäftsführer plötzlich als ›Intendanten‹ verstehen und auch so titulieren wollen. Im ›Neusprech‹ der Manager könnte man das wohl als Drang zum ›Leadership‹ bezeichnen.

Generell scheint es, als gäbe es im Kunstbetrieb ein eher ambivalentes Verhältnis zur Öffentlichkeit. Man kann und möchte nicht ohne sie – zumindest als Publikum – andererseits wird system-intern vorrangig Experten, also Kuratoren, die u.U. Kunstwissenschaften oder verwandte Bereiche studiert haben, ein fundiertes Urteil zugetraut. Fungiert hier Öffentlichkeit als Alibi? Oder wie darf man die Funktion ›Öffentlichkeit‹ überhaupt verstehen?

ANDREAS JOHANNES WIESAND Schon damals wurde mir deutlich, dass es mit der doch irgendwo zum Credo der Kunstvereine gehörenden, ›realen Partizipation‹ der allermeisten Mitglieder nicht (mehr) gut aussah. Die in diesem Fall ›erste‹,

also vereinsinterne Öffentlichkeit wurde in programmlichen Fragen allmählich abgemeldet, die ›zweite‹ Öffentlichkeit, die Besucher der Ausstellungen, sind dann oft nur noch für die Nutzerstatistiken oder den Absatz von Katalogen interessant. Teilweise waren die Mitglieder allerdings auch nicht sonderlich an einer inhaltlichen Mitwirkung interessiert, schienen sich mit einer reduzierten Rolle zu begnügen, etwa der, für den Verein den Kaffeeausschank oder den Verkauf der Jahresgaben zu organisieren.

■ Natürlich habe ich mich auch gefragt, wer oder was für diese Entwicklung verantwortlich sein könnte. Unter den Gründen dürften wohl die Veränderungen im Programm eine wichtige Rolle spielen, die es für Einzelne schwieriger machen, den Überblick zu behalten oder inhaltlich mitzureden: Die grenzüberschreitende mediale Vernetzung der Fachleute nimmt immer mehr zu und viele Kunstvereine sehen sich heute als wichtige Schnittstelle im internationalen Kunstbetrieb...

... diesen Aspekt haben Sie sehr schön und pointiert in der Diskussion dargestellt: den Anspruch auf ›Internationalität‹. Akteure, die vor Ort bzw. in der Region wohnen, werden von Jurys eher negativ als ›Regionalkünstler‹ wahrgenommen. Wobei ja eigentlich jeder Künstler irgendwo Regionalkünstler ist. Auf wen zielt so ein Programm, eine solche Vorgabe – wem oder was soll es gerecht werden?

ANDREAS JOHANNES WIESAND Diese grenzüberschreitende Transformation der Öffentlichkeit ist ja eine Realität, aus der wir uns nicht mehr einfach ausblenden können, wenn wir vermeiden wollen, in einer regressiv-abstrusen *Pegida*-Gedankenwelt zu landen. Konkret: Die Zeiten, in denen Kunstvereins-Programme zum großen Teil mit ortsansässigen Künstlern gestaltet wurden, sind in der Tat vorüber und die meisten Kunstvereine daher leider nicht mehr die natürlichen Partner der regionalen Kunstszene... Entsprechend sollten sich zumindest die professionell tätigen Künstler ebenfalls viel stärker europäisch und international vernetzen und können dann nach meinen Erfahrungen wohl auch darauf zählen, dass ihre (vielleicht? hoffentlich!) noch vorhandenen regionalen Eigenheiten anderswo durchaus attraktiv erscheinen, ihnen immerhin ein interessantes Profil verschaffen können.

Wie stellt sich hier die deutsche Situation im Vergleich zum europäischen Ausland dar?

ANDREAS JOHANNES WIESAND Ähnlich, allerdings ist in anderen Ländern der Blick der Kunstszene auf internationale Entwicklungen oder potenzielle Märkte teilweise sogar wesentlich ausgeprägter, wenn wir etwa an die Nordischen Staaten, die Niederlande oder Italien denken, etwas weniger noch im östlichen Europa. Entsprechend nimmt man dort auch die – bisher durchaus begrenzten – Möglichkeiten der EU-Förderung viel stärker in den Blick als das teilweise in Deutschland der Fall ist. Was die Kunstvereine angeht, haben wir allerdings hier eine Sonderstellung, so etwas gibt es, wenn überhaupt, in dieser Breite nur in wenigen anderen Ländern – vielleicht eine Spätfolge unserer früheren Kleinstaaterei mit vielen Städten, die sich gerne irgendwie als ›Metropolen‹ verstehen (möchten)?

Was müsste Ihrer Meinung nach passieren, dass mehr ›Bürger‹ einem Kunstverein beitreten? Was hat der Sportverein, was dem Kunstverein fehlt?

ANDREAS JOHANNES WIESAND Vermutlich haben Sie hier das unvergleichliche mediale Echo des Profi-Fußballs und einiger anderer Sportarten im Sinn, doch muss ich dann zurückfragen: Wie viel mehr an Ökonomisierung des Kunstbetriebs ist eigentlich gewünscht? Und außerdem: Untersuchungen zeigen, dass Sportvereine und Vereinigungen im Kunst- und Medienbereich bei aktiven Mitgliedern nicht weit auseinanderliegen. Die Zahl der Museumsbesucher ist ohnehin schon seit Jahrzehnten höher als die in den Stadien der 1. und 2. Bundesliga...

Welche Wechselwirkung findet zwischen der Kunstwahrnehmung in der Öffentlichkeit und kultureller Bildung statt?

ANDREAS JOHANNES WIESAND Als Vorsitzender der *Fördergesellschaft Kulturelle Bildung* – eine Ausgründung aus dem DEUTSCHEN KULTURRAT – kann ich einige der zuvor genannten Tendenzen natürlich nicht gut finden und wünsche mir entsprechend auch mehr Engagement, gerade bei den

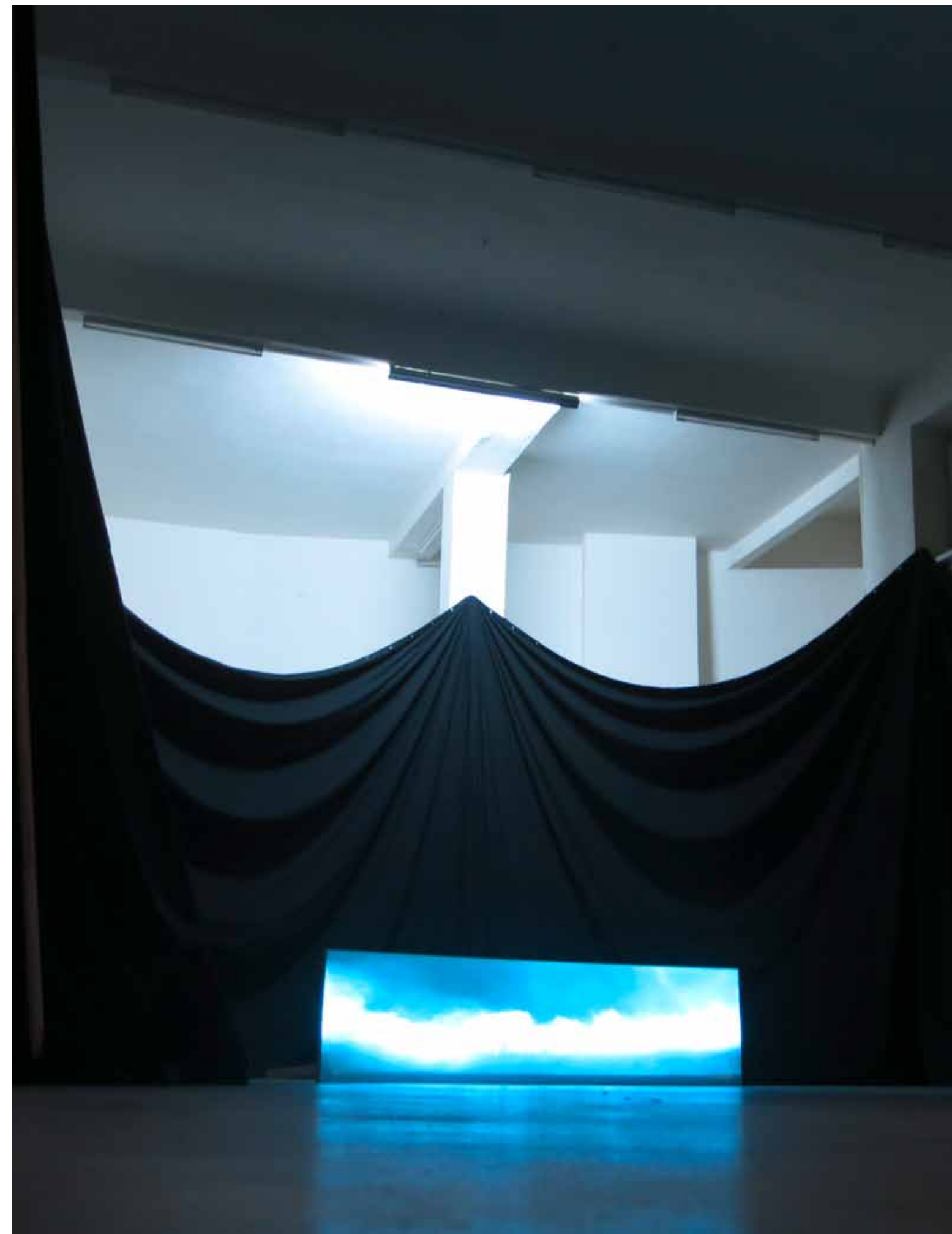
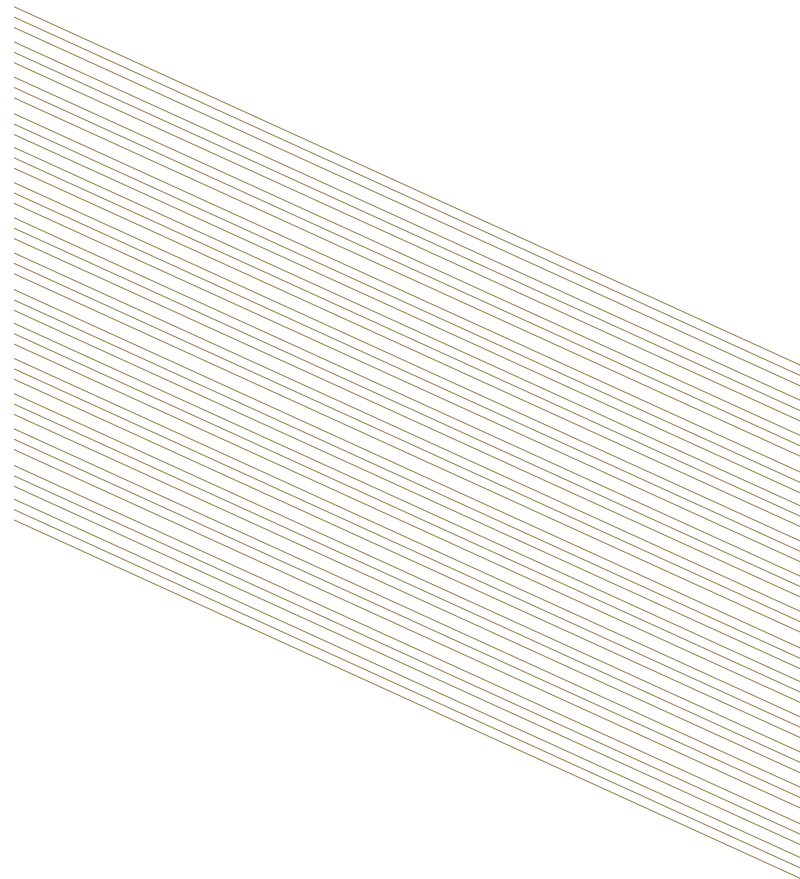
Kunstvereinen. Wir versuchen immerhin, genau diese Wechselwirkungen zu initiieren oder zu unterstützen. Das ist durchaus möglich, wie einige unserer Bildungsprojekte z.B. auch mit älteren Menschen (»Rheinsilber« oder »SpielBar«) in den letzten Jahren gezeigt haben. Warum nicht auch z.B. »Elbesilber« oder »Muldesilber«?

■ Jedenfalls sollten wir begreifen, dass kulturelle Partizipation kein Zufall oder keine von Behörden gewährte Gnade, sondern sogar ein Rechtsanspruch ist. Ich habe gerade das Handwörterbuch »Culture and Human Rights: The Wroclaw Commentaries« bei *De Gruyter* mit Beiträgen von 96 internationalen Fachleuten herausgebracht. Dort können Sie nachlesen, dass im Internationalen Pakt über wirtschaftliche, soziale und kulturelle Rechte vom 19. Dezember 1966 in Artikel 15 (1) steht: »Die Vertragsstaaten erkennen das Recht eines jeden an, am kulturellen Leben teilzunehmen«. Diese Bestimmung gilt auch für Deutschland, wurde im Bundesgesetzblatt verkündet ...

Vielen Dank für dieses differenzierende Interview, Herr Wiesand. Wir wünschen einen erfolgreichen Buchstart!

Andreas Johannes Wiesand

Vorsitzender der *Fördergesellschaft Kulturelle Bildung e.V.*





Bildet Kunst Öffentlichkeit?

Georg Seeßlen

Ob es eine Krise der Kunst gibt, ob es so etwas überhaupt geben kann, ist schwer zu sagen. Möglicherweise ist ja Kunst, zumindest nach der Verbürgerlichung und der Modernisierung, nichts anderes als eine institutionalisierte Krise des Ästhetischen. Sie reagiert in gewisser Weise auf das, was zwischen den Zeichen, dem Leben und der Macht nicht stimmt. Dieser Prozess führt zu einer ganz anderen Krise, nämlich der zwischen Kunst und Gesellschaft. Kunst ist Sache einer Elite, gewiss (es muss ja nicht eine sein, die sich ausschließlich über Rang und Vermögen definiert, oder?), und Kunst ist Sache einer Avantgarde, eine Sache, die Dinge erkundet, die für andere noch verborgen sind. Mit anderen Worten: Die Kunst ist auch dann gesellschaftlich legitimiert, wenn ein großer Teil davon ihr nicht zugetan ist, denn durch ihre doppelte Erhabenheit ist sie stets heute da, wo der Mainstream morgen ist oder wenigstens sein könnte. Diese Idee einer Legitimierung durch das privilegierte Vorausgehen ist seit einiger Zeit energisch in Frage gestellt.

■ Nach ›Vorgriff‹ und ›Erhöhung‹ sind auch ›Freiheit‹ und ›Kreativität‹ in Zweifel geraten. Wessen Freiheit, und was bedeutet ›Kreativität‹ in einer Zeit, da Kunst als Ableitung der Produktivität zur Renditerechnung des ›Humankapitals‹ geworden ist? Was offensichtlich ist: Es mangelt dieser Tage der Kunst an sozialer und, wenn man so will, historischer Legitimation. Der ›Betrieb‹, dem selbst Insider und Nutznießer vorwerfen, er drehe gleichsam leer durch, könne alles Mögliche veranstalten, aber eben nicht mehr den Anschluss an die großen sozialen Metaphern (welche mir auch dann die Kunst verständlich machen, wenn ich von meinem Recht Gebrauch mache, nichts mit ihr anfangen zu können), und werde zunehmend in Dienst gestellt von einem Markt, der für sich die Legitimation ganz allein in Anspruch nimmt.

■ Seit ihrer Verbürgerlichung ist Kunst nicht mehr allein eine Art kultureller ›Schatz‹, der die Generationen überdauert, sondern auch

eine Form von Geld-Wert. Kunst ist insofern keine Ware wie alle anderen, als sie nicht verbraucht, sondern nur weitergegeben werden kann. Sie ist Medium, Ausgangspunkt und Ziel eines nicht abgeschlossenen und nicht abschließbaren Tauschgeschäfts. Wie das Geld ist Kunst nicht nur Besitz, sondern auch Anspruch: Wer Geld besitzt, hat einen verbürgten Anspruch auf einen Teil der Produktivität der Allgemeinheit. Auch hier entsteht im Übrigen sowohl ein Wachstumszwang als auch ein Schuldenberg. Wir könnten diesen Anspruch an die Kreativität, die sich im Privatbesitz eines Kunstwerks äußert, auch als Ursache einer ›kulturellen Verschuldung‹ ansehen. Alle Künstler arbeiten, man könnte wohl beinahe sagen ›sklavisch‹, daran, den Anspruch des Kunstbesitzes kreativ zu erfüllen. Sie mögen dabei davon träumen, in den Rang der ›teuren‹ Künstler zu gelangen (um sich dadurch, wie man so sagt, zu ›befreien‹, nicht nur von Alltagsorgen und Selbstzweifeln). Ihre wahre Aufgabe aber ist es, jenen Betrieb aufrecht zu erhalten, der dem Kunstwerk einen Wert zumisst, der im Übrigen längst so fiktiv ist wie der des ›Viral-Geldes‹.

Der Kunstmarkt zum Beispiel kann weder Kunst erzeugen noch Kunst unterdrücken, er kann Kunst nur unterschiedlich verteilen. So wie das Geld, ist auch die Kunst an ganz ähnliche Bedingungen geknüpft. An Arbeit, Material und Autorität ohnehin, aber eben auch an den Diskurs. Das Kunstwerk ist finanziell so viel wert wie es durch den Diskurs als ästhetischer und moralischer Wert ausgehandelt worden ist. Gute Kunst wird teure Kunst, und das ist zunächst die Grundgleichung des Bürgertums selber dass das Nützliche stets in das Gerechte zu verwandeln sei. Der Markt, der aus lauter unschönen einzelnen Impulsen entsteht: Gier, Neid, Betrug, Missgunst und Gewalt, soll als Ganzes wieder vollkommen gerecht sein. Eine Kunst, die im Einzelnen unentwegt skandalisiert und revoltiert, soll als Ganzes Harmonie und Bewahrung ausdrücken. Wenn Georg Simmel dem Geld

einen ›Sonderstatus‹ zugeordnet hat: es sei, was alles miteinander vergleicht und selbst mit nichts verglichen werden könne, so wird zweifellos auch der Kunst nur ein solcher ›Sonderstatus‹ gerecht: sie bringt alles mit allem in Beziehung (was mit den Sinnen und Wahrnehmungen beginnt und vermutlich bei Neurobiologie und Mikrosoziologie nicht aufhört), ohne mit etwas anderem in Beziehung gesetzt zu sein als mit sich selbst. Dass dem ›entfesselten Geld‹ im Finanzkapitalismus ein ›entfesselter Kunstmarkt‹ entspricht, liegt ebenso auf der Hand wie der am Ende katastrophale Prozess der kulturellen Verschuldung.

Kunst ist also im Bürgertum, gewiss: unter anderem, die Verwandlung von Diskurswert in Geldwert. Der Industriekapitalismus, in dem es eine Gleichung von technischem, ästhetischem und ökonomischem Fortschritt gab ›Moderne Kunst‹ also immer auch Beweis für allgemeine ›Fortschrittlichkeit‹ war verwandelte sich in den Finanzkapitalismus. Das Geld wurde selbst zu einer Ware, die durch einen mehr oder weniger freien, mehr oder weniger manipulierbaren Markt bewertet wird.

■ Und auch das Kunstwerk verwandelt sich von einem metaphorisch-metaphysisch aufgeladenen ›Geld-Wert‹ in eine besondere Form von ›Kapital‹. Nicht was es wert ist, sondern welche Wertsteigerung es beinhaltet, ist entscheidend. Der Wert, den die Gesellschaft, oder doch ein bedeutender Teil davon, der Kunst zumisst, ist für den Wert im Kunstmarkt nicht mehr bedeutend. Stattdessen wird ein Kunstbetrieb erzeugt und finanziert, der diese soziale Aufgabe der Wertbestimmung mehr oder weniger privatisiert. Wie es auf dem Kapitalmarkt der Fall ist, so bestimmt nun der Kunstmarkt selbst die Aufgabe der Wertbestimmung. Der Kunst wird ein neuer Elite-Charakter verliehen, und zugleich wird ihr der Avantgarde-Charakter

abgesprochen. Die Dinge entwickeln sich so, weil es die Macht ihnen vorschlägt. Und offensichtlich auch, weil es an Gegenvorschlägen mangelt.

■ Wohlgeremkt: Wir sprechen weder von Künstlern (von denen hätten wohl genügend Gegenvorschläge zu machen, und genügend Kunstwerken und ihren Erklärungen, Bewertungen und Auswirkungen. Wovon wir in diesem Zusammenhang sprechen ist eben ›die Kunst‹ als eine soziale und kulturgeschichtliche Konstruktion.

Dass sich der Adressat ebenso wie der Markt der Kunst auch einmal rapide ändert, ist nicht vollkommen neu. Neu ist allerdings, dass die Kunst nicht mehr auf einen kulturellen Konsens in der Gesellschaft zielen kann; die soziale Deckung der Wertermittlung ist dem boomenden Kunstmarkt mehr oder weniger egal. Die Gesellschaft das ist sowohl an den Verrücktheiten des Kunstmarktes als auch an den ›Blockbuster‹- und Spektakel-Präsentationen abzulesen soll auf diese Weise zu einem passiv applaudierenden, staunenden Publikum umgewandelt werden, das bei der Wertermittlung keine Rolle spielen darf. Die Gesellschaft, der öffentliche Raum, der intermediäre Sektor, der kulturelle Diskurs, die Debatte und die Kritik, wie immer wir es nennen wollen, was zwischen dem individuellen Geschmack und dem allgemeinen Wert vermitteln soll, wird aus der Kunst ausgeschlossen. Wir, die ursprünglichen Adressaten der Kunst, bekommen durchaus nach wie vor viel Kunst zu sehen, aber wir dürfen gleichsam nicht mehr mitreden.

Die Freiheit, die geblieben ist, liegt darin, der Kunst den Rücken zuzukehren. Eine Erzählung wäre: die Kunst vertreibt durch ihre Kapitalisierung nun endlich die Klasse, die sie als moderne eigentlich erst hervorgebracht hat. Eine zweite Erzählung wäre: Die Kunst wird sich notgedrungen weiter aufspalten,

vielleicht drastischer als je zuvor. Eine dritte Möglichkeit aber wäre: Die Klasse, die die moderne Kunst als Identifikations- und Distinktionsmittel okkupiert und gefördert hat, löst sich gerade vor unseren Augen auf. Der Finanzkapitalismus bedeutet das Ende der bürgerlichen Gesellschaft, und damit auch das Ende der wichtigen Funktion der Kunst in ihr.

■ Das heißt: obwohl sie sichtbarer und ökonomisch bedeutender ist als je, ist die Kunst drauf und dran, ihren ursprünglichen Adressaten zu verlieren. Oder umgekehrt gesprochen: eine Klasse, die den größten Prekarisierungsprozess erlebt, das Kultur- und Bildungsbürgertum des tertiären Sektors, ist drauf und dran, eines ihrer wichtigsten Verteidigungsmedien zu verlieren. Denn zur kapitalisierten Kunst hat dieser Bürger genau so wenig Zugang wie er zum Finanzkapital Zugang hat.

Die Kunst als Produktionszusammenhang muss die Überlegung zulassen, ob man wirklich den primären Adressaten verlieren will, und dieser Adressat, möglicherweise identisch mit dem, was man die demokratische Zivilgesellschaft nennt, muss die Überlegung zulassen, ob sie sich dieses Verteidigungsmittel wirklich so trickreich entwenden lassen will.

Thesen:

1.

Jede Gesellschaftsform bildet ihre Ästhetik aus. Wenn wir im 17. Jahrhundert in Europa die Moderne beginnen lassen, so hat das auch mit der Verbürgerlichung der Kunst zu tun. Das meint nicht nur eine allmähliche Verwandlung von einer Auftragskunst in eine Marktkunst, die nicht nur einen neuen Auftraggeber mit neuen Interessen erzeugt, sondern auch einen anderen Abbildungsmodus. Der Bürger hat ein anderes Interesse an der realistischen Wiedergabe und zugleich einer

Verklärung seiner Welt. Künstler und Kunst bilden das Selbstbewusstsein einer Klasse ab, und eben auch die Zweifel daran. Erst mit der Verbürgerlichung hat die Kunst einen Totalitätsanspruch.

■ Von der Verbürgerlichung geht der Weg zur Demokratie. Die Ästhetik des Feudalismus, die Ästhetik der bürgerlichen, auch absolutistischen Nationalstaaten, die Ästhetik der modernen Demokratie immer steht die Kunst in dem prekären Dreierverhältnis: Bestätigung, Befragung und Befreiung.

Der Souverän ist jetzt weder der Herrscher noch eine, nämlich die bürgerliche Klasse, sondern ›das Volk‹. Eine solche Repräsentanz überfordert die Kunst. Damit und mit der Entwicklung der industriellen Mittel ist eine Spaltung in die bürgerliche Hochkultur und die populäre Kultur mit vielen Zwischenbeziehungen notwendig. Und es kommt etwas Neues in die Kunst, ein Anspruch des ›Jungen‹ und ›Neuen‹, eine ›ödipale Struktur‹ der Entwicklung.

■ Die Beziehung zwischen den beiden Kulturformen wurde stets hierarchisch, moralisch und handwerklich angesehen. Erst mit den Strukturalisten, mit Roland Barthes' ›Mythen des Alltags‹ zum Beispiel, wurde klar, dass es sich möglicherweise um zwei Aussageformen handelt. Pop ist nicht schlechte, geklaute, vereinfachte, herabgesunkene, unreife Kunst, Pop ist etwas anderes als Kunst. Das Verhältnis ist manchmal konträr und manchmal geschwisterlich. Doch kehren wir diese These um, so kommen wir zu einer noch viel radikaleren:

»Das Kunstwerk ist eine Aussage«.

Eine Aussage ist weder ein politisches Statement noch eine ›Welt-Anschauung‹.

Die populäre Kultur drückt den industriellen Massenmarkt und seine mehr oder weniger kleinen Freiheiten aus. Die Kunst drückt die

umfassende Freiheit aus; so wie die vorherigen Souveräne wird nun die Demokratie (also das imaginäre Volk) Schutzmacht und Garantie der Freiheit für die Kunst, die im Gegenzug die Freiheit als Idee und Energie verkörpert.

■ Kunstfreiheit und Demokratie bilden eine Einheit, so wie kapitalistische Massenproduktion und populäre Kultur eine Einheit bilden. Kunstfreiheit ist ein Maßstab, aber auch ein Diskurs für die Demokratie. Nicht zuletzt drückt sich Demokratie durch die Freiheit ihrer Kunst aus. (ungefähr ein Jahrhundert lang erwartet man förmlich von der Kunst, dass sie immer auch wieder etwas entlarvt, etwas auf den Grund geht, etwas in Frage stellt). Folglich muss jeder Angriff auf die Kunstfreiheit als ein Angriff auf die Demokratie betrachtet werden. Jede Post- oder Antidemokratie beginnt mit ökonomischen oder politischen Angriffen auf die Kunst, da müssen wir heute wahrlich nicht mehr weit weg sehen. Drastisch gesagt: Kunstfreiheit ist derzeit kein Wert, auf den man in allen Ländern Europas gleich verpflichtet ist.

■ Die Kunstfreiheit kann aber nicht nur politisch, sie kann auch ökonomisch bedroht sein. Daher spiegelt sich im Verhältnis zwischen Staat, Gesellschaft und Kunst auch das Verhältnis von Politik und Ökonomie. Der soziale Staat sah sich als Förderer der Kunst; der neoliberale Staat sieht sich als Agent der Privatisierung der Kunst.

2.

In der arbeitsteiligen Gesellschaft ist das Kunstwerk oder eine künstlerische Darstellung immer ein Wirtschaftsgut, in dem Arbeit, Preis, Wert und Profit verhandelt werden. Die mythische Verschleierung des Ökonomischen in der Kunst hat meistens den Käufern genutzt und den Produzenten geschadet.

■ Auch in der bürgerlichen Gesellschaft ist das Kunstwerk ganz sicher eine Luxusware. Im Gespräch über Kunst versichert sich eine Kultur, eine Klasse, eine Gesellschaft ih-

ten Sponsoren, dass sie auf andere Weise unsichtbar wird). Auf der anderen Seite wird sie aber auch den Gesetzen der populären Kultur unterworfen. Die »Blockbuster«-Ausstellung ist dafür ein Symptom.

■ Ein anderes Symptom ist die Kunst, die sich in Form von Markenzeichen fortpflanzt. Der Markt verlangt Wiederholung, so weit, bis sich das Wiederholte in ein Branding verwandelt hat und mühelos auf T-Shirts, Einkaufstüten und Notizbücher passt, mit denen der Museumsshop, zum Beispiel, seinen Umsatz macht.

Der Diskurs ist nicht mehr demokratisch, sondern wird wahlweise neo-elitär (Stehempfang-Karikatur) oder populistisch geführt. Nicht mehr, wie in der Kunst als Luxusware und gleichzeitig als Gemeingut ein *common*, auf das jeder Mensch ein Recht hat wie auf Wasser und Luft, als Verbindung von beidem, sondern, und das reichlich aggressiv und vom populistischen Diskurs gern aufgegriffen, als Triumph des einen über das andere.

■ Die Kunst verliert den ursprünglichen Doppelcharakter von Repräsentation und Wahrhaftigkeit. Sie drückt nur deren Endpunkte aus: Die fundamentale Aneignung und das fundamentale Mainstreaming.

4

Der ökonomische Boom ist zugleich soziale Entfremdung. Eine Kunst, die dem Distinktionsgewinn von Reichen und Privilegierten dient, hat dem Rest der Gesellschaft kaum noch etwas zu sagen. Fernsehserien und Videospiele, Comics und Filme haben den Job einer kritischen Befragung der Wirklichkeit übernommen.

■ Einen wesentlichen Anteil hat dabei der öffentliche Kunst-Diskurs. Die Art wie über Kunst gesprochen wird. Trotzdem kann sich der Diskurs so wenig vor diesem Bruch bewahren wie die Kunstproduktion selbst.

5

Man darf den Blick nicht wenden von dem, was bei diesem Transformationsprozess verloren geht. Wir alle wissen, dass in der Kunst wie in anderen Lebensbereichen der Reichtum der wenigen die Armut der vielen bedingt. Gewiss hat es immer erfolgreiche (erfolgstüchtige) und arme (verkannte) Künstler gegeben, das gehört sogar zum bürgerlichen Mythos der Kunst, beschreibt Leidenschaft, Opfer, Passion usw. Aber diese Dynamik hat nichts mit einem strukturellen Erzeugnis von Gewinnern und Verlierern der Kapitalisierung der Kunst zu tun, wie wir es heute erleben.

■ Die Gesellschaft wiederum empfindet das zwiespältige Gefühl, zugleich zu viel und zu wenig Kunst zu haben. Eben jenes mittlere Bürgertum, Träger der demokratischen Zivilgesellschaft, das einst Hauptadressat war, geht der Kunst verloren. Dieser demokratischen Zivilgesellschaft wiederum geht die Kunst verloren. Für sie war Kunst ein bedeutender Bestandteil der Verknüpfung der drei wesentlichen Freiheiten: nämlich der persönlichen Freiheit, der politischen Freiheit, und der ästhetischen Freiheit.

Im Einzelnen sieht das so aus, dass auch der Künstler selbst Verfügungsmacht über seine Arbeit verliert. Er hat durchaus wieder Züge eines Auftragskünstlers, nebenbei gesagt. Denn bei einer finanzkapitalistisch grundierten Kunst-Ökonomie existiert nicht, was man einen freien Markt nennt, und der Markt wird von einem der Anbieter zu einem der Nachfrage umgewandelt. Die Freiheit der Kunst ist in nicht geringem Maße schon auf dem Altar ihrer Kapitalisierung geopfert.

■ Ein erfolgreiches Bild ist in Zukunft eines, das zweimal Profit erwirtschaftet, einmal als Wertsteigerung des Objektes selber, und einmal als Rechtstitel auf dem Massenmarkt der Bildermaschinen. In absehbarer Zeit wird es heißen: Kunst ist nicht nur das, woran *Christie's* und *Sotheby's* verdienen, Kunst ist

res Überflusses, auch und gerade, wenn der materiell gar nicht vorhanden ist. Nicht bloß im armen Künstler, sondern auch im armen Menschen, der sich dennoch den Kopf über sie heiß redet, bewahrt sich eine bürgerliche Gesellschaft das Überschussversprechen.

■ Das Kunstwerk ist ein doppelter Wert, der auch als solcher vererbt wird. In den Narrativen bedeutet das: der Erwerb eines Kunstwerkes ist Zeichen eines Aufstiegs, einer Akkumulation, einer Repräsentationskraft, aber auch einer inneren Kultivierung. Das Verkaufen eines Kunstwerkes ist in aller Regel Zeichen eines Niedergangs, eines Verrats, einer Krise etc.

■ Was sich also verändert, ist nicht der Status des Kunstwerks als Luxusware, das seinen Preis hat, der eben auch sehr hoch sein kann, sondern die Veränderung ist die Kapitalisierung der Kunst.

■ Das heißt: das Kunstwerk steht nicht mehr im Rang einer Luxusware, sondern in dem eines Spekulationsobjekts. Die gesellschaftliche Funktion von Kunst ändert sich fundamental, unter anderem auch durch eine fetischistische Abkopplung der bildenden Kunst von den anderen Künsten.

■ Durch die Kapitalisierung verliert die Luxusware Kunst ihren Charakter als kontrolliertes und kultiviertes Überschussobjekt.

3

Auf der einen Seite wird die Kunst dem eigentlichen Souverän, dem Volk, durch die Spekulationen oft ganz direkt entzogen (sie wandert direkt in Freihafen-Bunker zum Beispiel, sie wird unsichtbar, oder sie bindet sich im öffentlichen Auftritt so hoffnungslos an das Branding und Marketing der so genann-





auch das, woran *Google* und *Facebook* verdienen.

Mindestens genau so entscheidend scheint mir der Wechsel der Diskursmacht. Immer weniger Menschen sind an dem Prozess beteiligt, bei dem nicht nur über den Wert des einzelnen Werks, sondern über die Definition von Kunst überhaupt bestimmt wird. Vom Diskurs der Kunst sind nicht nur jene ausgeschlossen, die sich für ihn nicht interessieren, sondern gerade jene, die sich von ihm etwas erhoffen, für die eigene Entwicklung zum Beispiel. Und obwohl es mehr Kunst in der Publizistik, im öffentlichen Raum, in den Nachrichten etc. gibt als je, erscheint der Kunst-Diskurs zugleich als ein geschlossener Kreis, bei dem die Gesellschaft nur noch Zaungast ist.

Die drei entscheidenden Fragen lauten also:

- Braucht eine demokratische Zivilgesellschaft die Kunst? Braucht sie sie auch und gerade, wenn sie sich auf ihren Staat auch in dieser Hinsicht nicht mehr verlassen kann? Ich behaupte: »ja!«
- Braucht die Kunst, wenn sie mehr sein will als individuelle Selbstverwirklichung im Dienste einer neuen Oligarchie, die demokratische Zivilgesellschaft, auch wenn diese in Postdemokratie und Neoliberalismus nicht nur an politischem Einfluss sondern auch an Kaufkraft verliert? Ich behaupte: »ja!« Die Kunst braucht nicht nur Käufer, Besitzer und Verwalter, sie braucht einen wahren, realen Adressaten. Wenn diese beiden Behauptungen stimmen, wenn auch mit Einschränkungen und Widerhaken, dann ergibt sich die dritte Frage von selbst:
- Was kann die demokratische Zivilgesellschaft tun, um die Kunst für sich zu bewahren? Und was kann die Kunst tun, um für sich die demokratische Zivilgesellschaft zu bewahren?

In diesen Fragen muss auch die nach einer anderen Ökonomie der Kunst enthalten sein. Denn sonst werden wir erleben, was in Ansätzen längst zu sehen ist, ein Auseinanderbrechen der Kunst in einen Oligarchen- und Kunstmarktbereich mit viel Ökonomie und wenig sozialer Wirkung, und eine authentische, soziale Kunst mit viel Wirkung vielleicht, aber ohne Ökonomie.

■ Es geht also nicht um eine romantische Vorstellung von einer Kunst, die doch bitte nonkommerziell sein soll. Ganz im Gegenteil: Künstler haben ein Recht darauf, für ihre Arbeit bezahlt zu werden, und die Kunst benötigt, um ihren gesellschaftlichen Auftrag zu erfüllen eine funktionierende Ökonomie. Schon jetzt haben ökonomische Werte und kulturelle Werte kaum noch etwas gemein; der Wert, den das Kunstwerk auf einer Auktion erzielt ist nicht mehr gebunden an den Wert, den ihm die Gesellschaft, die Kritik oder der Diskurs zuordnen. Die Preise auf dem Kunstmarkt werden vollkommen fiktiv und hochmanipulativ bestimmt. Und das, man kann es nicht genug betonen, gilt nicht nur in die Richtung nach oben, sondern genau so in die Richtung nach unten. Die grotesk überbewertete Kunst kann nur existieren auf der Basis einer grotesk unterbewerteten Kunst. Der Kunstmarkt ist die Karikatur, nicht die Ausnahme vom Marktgeschehen im Neoliberalismus. Prekarisierung, Enteignung, Konzentration, mehr oder weniger kriminelle Deregulation, die Entwertung der Arbeit, die Atomisierung und Entsolidarisierung, die Entmachtung der Selbstorganisation, der Kritik und der Opposition all das findet auch hier statt.

■ Ich denke, es ist an der Zeit, nicht mehr allein an die Verwerfungen, Ungerechtigkeiten und Idiotien der Gegenwart zu denken, sondern an eine Zukunft, in der, wie man so sagt, die Karten neu gemischt werden. An jedes Kunstwerk ergeht ja die doppelte Frage: »wer kann es brauchen?« Und: »wer kann es kaufen?«. Das ideale Kunstwerk im Diskurs

von Gesellschaft und Kunst wäre jenes, das eben jene, die es brauchen können, auch kaufen können. Kaufen muss dabei mitnichten die Form des privaten Besitzes haben; es muss nur heißen: einen Beitrag zur Ökonomie der Kunst und der Künstler leisten, um dafür einen Anteil an Phantasie und Energie zu erhalten. Wir werden uns etwas einfallen lassen müssen, zum Beispiel in Hinblick auf kollektiven, temporären oder sonst wie nomadischen Kunstbesitz. Oder in Hinblick auf Ausstellungsräume, in denen neue Dialoge stattfinden können und nicht Wachstum und Wettbewerb parodiert werden.

Georg Seeflens
Studium der Malerei, Kunstgeschichte und Semiotik, Film- und Kunstkritiker

KUNSTVEREINE STÄRKEN

INTERVIEW Lydia Hempel

Interview mit KAROLINE WEBER, Wissenschaftliche Mitarbeiterin im *Fonds Neue Länder* der KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

Die KULTURSTIFTUNG DES BUNDES hat einen Fonds aufgelegt, der Kunst- und Kulturvereine in den ›Neuen Ländern‹ in ihrer strukturellen Aufstellung unterstützt. Warum und wie ist der Fonds auf die ostdeutschen Länder ausgerichtet?

KAROLINE WEBER Die KULTURSTIFTUNG DES BUNDES hat mit ihrer Gründung 2002 einen Programmbereich eingerichtet, der sich »Kulturelle Aspekte der deutschen Einigung« nannte. Dieser trug der besonderen Situation Rechnung, dass sich in Ostdeutschland viele Bereiche des kulturellen Lebens nach 1989/90 völlig neu organisieren und finden mussten. Engagierte Bürger, Vereine und Initiativen leisteten und leisten hier einen wesentlichen Beitrag an dem Erhalt, der Weiterführung und dem Aufbau von Kulturangeboten und setzen bis heute neue Impulse. Um diese ehrenamtlichen Initiativen zu unterstützen, wurde der »Fonds zur Stärkung des bürgerschaftlichen Engagements für die Kultur in den neuen Bundesländern« ins Leben gerufen, den wir kurz *Fonds Neue Länder* nennen. Für die KULTURSTIFTUNG DES BUNDES ist dies ein besonderes Programm. Im *Fonds Neue Länder* stehen nicht, wie bei den meisten anderen Aktivitäten der Stiftung, international vernetzte Kultureinrichtungen im Vordergrund, sondern lokal verankerte Kulturträger, die das kulturelle Leben in ihren Regionen bereichern, wichtige Orte der Begegnung schaffen und kreative Impulsgeber sind. Die Kulturprojekte, die wir fördern, kommen aus allen Sparten, sowohl aus urbanen Zentren wie aus dem ländlichen Raum. Das macht eine große Bandbreite an Förderprojekten aus: Vom Theaterfestival in der Dorfscheune bis zum interdisziplinären Ausstellungsprojekt im städtischen Kunstraum. Seit 2002 haben wir über 200

ostdeutsche Kunst- und Kulturvereine mit über 5 Millionen Euro im *Fonds Neue Länder* gefördert. Sie alle verbindet, dass sie sich mit herausragendem bürgerschaftlichem Engagement für das kulturelle Leben und das Gemeinwesen in ihrer Region einsetzen. Die Auszeichnung und Anerkennung dieses Engagements ist ein wesentlicher Antrieb des Programms.

Welche Förderansätze und -instrumente können die Strukturen von Kunstvereinen wirksam und nachhaltig stärken?

KAROLINE WEBER Wir setzen mit dem Programm sehr nah an dem Gestaltungswillen und der Selbstorganisation der ehrenamtlichen Akteure an. Sie wissen in der Regel genau, was sie brauchen und haben eine gute Kenntnis über ihre lokale Situation. Die KULTURSTIFTUNG DES BUNDES geht mit dem *Fonds Neue Länder* initiativ auf beispielhafte Vereine zu, hört sich deren Ideen an und unterstützt sie in der Entwicklung von Projektkonzepten. Ein wichtiges Finanzierungsmodell für den Aufbau und die Etablierung neuer Strukturen ist die bis zu dreijährige Anschubförderung. Sie ermöglicht den Kulturvereinen mit längerem Atem zu agieren und setzt Ressourcen für strategische Planungen frei. Neben den konkreten inhaltlichen Themen und Kulturprogrammen, die immer Teil unserer Förderung sind, geht es auf einer strukturellen Ebene für die Vereine regelmäßig um Profilschärfung, die Professionalisierung ihrer Öffentlichkeitsarbeit, die Umstrukturierung der ehrenamtlichen Aufgaben oder den Aufbau neuer Kooperationen. Da die individuellen Bedingungen und Voraussetzungen der Vereine so vielfältig wie unterschiedlich sind, müssen für jedes

Projekt letztlich von Neuem die richtigen Ansatzpunkte und Instrumente ausgelotet werden.

Wie lösen Vereine die Herausforderung der Zusammenführung von Eigenanspruch und tragfähiger institutioneller Struktur?

KAROLINE WEBER Das ist eine Frage, die sich in ehrenamtlichen Strukturen oft und immer wieder stellt. Ich beobachte bei vielen Vereinen vergleichbare Phasen, in denen die Antworten jeweils unterschiedlich sind. In der Gründungsphase gibt es dieses Pioniermoment, der vor allem von einer starken Idee, Vision und einem großen Enthusiasmus getragen ist. In der Regel wird hier angepackt, eine basale Infrastruktur geschaffen und werden mit viel Energie die ersten Kulturprogramme angeschoben. Hier liegt der Fokus stärker auf den Inhalten und Idealen, die man verwirklichen will, und nicht so sehr auf Strukturfragen. Es geht zunächst um das Machen und Anfangen. Nach den ersten Jahren allerdings, dem Auftreten von bürokratischen Hürden, finanziellen Engpässen oder schlicht einer Überforderung mit den ehrenamtlichen Aufgaben, erhält die Frage nach einer tragfähigen Struktur eine deutliche Relevanz. In dieser Phase, die man Institutionalierungsphase nennen könnte, entscheidet sich oft, unter welchen Bedingungen die Projekte fortgeführt werden. Der *Fonds Neue Länder* setzt regelmäßig in dieser Phase an und bietet den Vereinen in den Förderprojekten bei Fragen nach ihrer Organisationsstruktur auch Unterstützung in Form von Fortbildungen oder begleitender Beratung an. Letztlich führt für die Projekte aber kein Weg daran vorbei, zur Lösung dieses Konflikts miteinander in die Diskussion zu gehen und offen über die jeweiligen Erwartungen, Bedingungen, Möglichkeiten und Ressourcen zu sprechen. Je früher das passiert, desto besser.

Wie gestaltet sich die Professionalisierung der Kunstvereine zwischen den Polen fachlicher Programmentwicklung und Einbeziehung/ Teilhaberschaft der Öffentlichkeit/ Zivilgesellschaft?

Ich würde die fachliche Programmentwicklung und die Einbeziehung der Öffentlichkeit nie in zwei Polen denken. Im Gegenteil: Kunstvereine gestalten ihr Programm ja in erster Linie für eine Öffentlichkeit und diese mitzudenken ist für mich grundlegend bei allen fachlichen und konzeptionellen Fragen. Gute Vermittlung ist heutzutage unerlässlich. Und diese sollte auch nicht erst in dem Moment beginnen, wo beispielsweise eine Ausstellung oder ein Kulturprogramm fertig konzipiert und aufgebaut ist, sondern von vorneherein mitgedacht werden, also Teil der Planung sein. Unsere Gesellschaft ist aktuell auf verschiedensten Ebenen in Veränderung begriffen, so dass die Kunstvereine – ebenso wie im Übrigen alle anderen Kulturinstitutionen – gar nicht umhin kommen, sich regelmäßig selbst zu befragen, wie sie jetzt und in Zukunft sicherstellen, dass sie offen sind und erreichbar bleiben für unterschiedliche Besuchergruppen. Ebenso kommen sie in ihrer Programmentwicklung nicht an der Frage vorbei, ob sie die Themen der Bürger, der Stadt und der Region, die sie finanzieren, auch erfassen und reflektieren.

Für Strukturentwicklung und Relevanz von Kunstvereinsangeboten ist die fachliche Qualität des Programms längerfristig entscheidend. Kann die Perspektive des Mitgliedervereins heute noch obligatorisch sein, da die Anzahl der Mitglieder weder die wirkliche Nachfrage nach dem Kunstvermittlungangebot spiegelt noch Beitragserlöse die Absicherung der Finanzierung qualifizierten Personals angemessen leisten können?

KAROLINE WEBER Auch hier sollte man beide Themen nicht gegeneinander ausspielen. Der Mitgliederverein ist ja ein demokratisches und zivilgesellschaftlich geprägtes Modell, das es Einzelpersonen ermöglicht, sich für einen gemeinsamen Zweck zusammen zu schließen, sich auf einfachem Wege eine Rechtsform zu geben und Entscheidungsvorgänge durch selbst gewählte Statuten zu regeln. Die Mitglieder unterstützen die Anliegen des Vereins in dieser Struktur nicht nur ideell, sondern auch finanziell durch ihre Beiträge. Sie schaffen damit eine bürgerschaftliche getragene Kulturfinanzierung, die sich im Vergleich zu anderen privaten Finanzierungsmod-

dellen durch Regelmäßigkeit und Dauer auszeichnet und die Vereine in der Verwendung ihrer Mittel unabhängig macht. Die Beitragserlöse treten den öffentlichen Subventionen komplementär gegenüber und bilden einen, in manchen Institutionen nicht unwesentlichen, Bestandteil eines gemischten Finanzierungskonzepts. Es wäre aber zu kurz gedacht, die Mitgliederperspektive nur auf die finanziellen Zuwendungen zu beschränken. Mitglieder sind auch Lobbyisten und Fürsprecher für die Anliegen eines Vereins, sie sorgen für Öffentlichkeit und Sichtbarkeit. Im Vergleich zu Besuchern haben die Mitglieder durch ihr Bekenntnis und ihre Identifikation mit dem Verein eine aktive Rolle. Ein von vielen Bürgern der Stadt getragener Kunstverein hat eine nicht zu unterschätzende politische Kraft.

Worin unterscheidet sich hier die Situation von Kunstvereinen im Osten?

KAROLINE WEBER Grundsätzlich gilt für das Vereinsmodell in allen Teilen der Republik, dass sich Menschen in Zeiten von

Flexibilisierung und zunehmender Mobilität nur noch schwer dauerhaft an einen Ort und in einem sozialen Zusammenhang binden lassen. Auch stehen viele Mitgliederorganisationen vor der Frage, wie sie attraktiv bleiben können für junge Generationen und welche Angebote sie machen bzw. welche neuen Wege sie beschreiten müssen, um in Zeiten von Informationsflut und *Social Media* mit ihren Themen sichtbar zu sein. Im Unterschied zu vielen westdeutschen Kunstvereinen können aber gerade in Ostdeutschland die Vereine nicht auf eine viele Jahrzehnte überspannende Tradition bürgerschaftlichen Engagements aufbauen und das schlägt sich nicht zuletzt in den Mitgliederzahlen nieder. Daher haben wir im *Fonds Neue Länder* in diesem Jahr auch einen Wettbewerb neu aufgelegt, der Kunst- und Kulturvereine in Ostdeutschland dazu ermutigen soll, sich um neue Mitglieder zu bemühen. Der »Call for Members« prämiert neue Vereinsbeitritte und schafft damit zugleich auch für potenzielle Mitglieder Anreize, einem Verein beizutreten. Neben diesem rein strukturellen Ansatz, geht es in dem Wettbewerb aber auch darum, über neue Modelle nachzudenken, wie sich bürgerschaftliches Engagement in Zukunft organisieren lässt und mit welchen neuen Ideen sich auf anderen Wegen Unterstützer und Geldgeber finden lassen.



Karoline Weber

Wissenschaftliche Mitarbeiterin im
Fonds Neue Länder der
KULTURSTIFTUNG DES BUNDES



Kunstverein heute — Chancen und Herausforderungen

Stephan Berg

Der Stand der Dinge

Sucht man nach Antworten auf die Frage nach den Chancen und Herausforderungen für Kunstvereine, kommt man nicht umhin, die allgemeine Situation des Kunstbetriebs kurz in den Blick zu nehmen. Gerade der Gegenwartskunst scheint es so gut zu gehen wie nie. Längst ist sie zum festen Bestandteil einer florierenden *Entertainment-*, *Lifestyle-*, und *Wellnesskultur* geworden – vor allem junge Kunst gilt heute als sexy und schick wie nie zuvor. Diese Entwicklung ist nicht nur negativ zu bewerten, sondern letztendlich auch Bedingung dafür, dass inzwischen auch Gegenwartskunst von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen wird.

■ Jedoch droht allem, das sich nicht ganz durchgesetzt hat oder keinen *Celebrity-Faktor* besitzt, die völlige Nichtbeachtung. So hat, wer durch Kunstvereine, Kunsthallen und Kunstmuseen wandert, und sich ganz »normale« wichtige Ausstellungen von Peter Piller bis Andreas Gefeller, von Eija Lisa Ahtila bis Omer Fast, von Thomas Schütte bis Rosemarie Trockel ansieht, die Ausstellungsräume in den meisten Fällen für sich.

Der Economic Turn – oder der Wandel des Kulturbegriffs

Einer der wesentlichen Gründe für diese merkwürdige Ambivalenz ist der grundsätzliche Wandel in Bezug auf die Beurteilung dessen, was Aufgabe von Kultur ist, wofür sie steht, was sie leisten kann und soll und welche Rolle bei all dem die »öffentliche Hand« spielt.

■ Kultur scheint heute in erster Linie nicht mehr auf Bildung oder die Vertiefung, bzw. Erweiterung des kulturellen Gedächtnisses zu zielen. Vielmehr scheint Kultur zunehmend auf ihre Momenthaftigkeit und unmittelbare Wirkung, auf die Funktion zur Nobilitierung von Politik, Wirtschaft und Gesellschaft sowie auf den Zweck der Unterhaltung abgestellt zu sein.

Ein wesentlicher struktureller Grund für die ambivalente Situation des Kunstsystems kann darin gesehen werden, dass das föderale System Deutschlands und die Kulturhoheit der Länder für ein weltweit einmalig dichtes Netz an kulturellen Institutionen gesorgt hat. Tendenziell kann man hier von einer Überversorgung mit Kunst sprechen, denn selbst als Interessierte, bzw. Profis sind wir längst nicht mehr in der Lage, das immense Angebot wahrzunehmen.

■ Darüber hinaus leidet der gesamte nicht kommerzielle Kunst- und Ausstellungsbetrieb an einer zu beobachtenden Erosion der öffentlichen Finanzierung. Dass die finanziellen Mittel der »öffentlichen Hand« nicht mehr ausreichen, ist teilweise sicherlich der Zunahme von *Playern* im Kunstbetrieb geschuldet, hat aber vorrangig mit der allgemeinen strukturellen Krise der Kommunen zu tun.

■ In der Konsequenz dieser Entwicklungslinie ist die einstige unwidersprochene Definitionsmacht über den Kanon des Künstlerischen von öffentlich finanzierten Kunstinstitutionen fast verloren oder an private Investoren wie Sammler und Händler übergegangen.

Die allgemeine Situation von Kunstvereinen

Die strukturellen Voraussetzungen von Kunstvereinen sind vielfältig und kaum auf einen Nenner zu bringen. Ehrenamtlich agierende Kunstvereine stehen neben professionell tätigen, Kunstvereine mit kleinen Mitgliederzahlen stehen Vereinen mit großen Mitgliederzahlen gegenüber. Viele Kunstvereine müssen mit wenig Geld auskommen, und nur wenige sind mit einem großen Etat gesegnet. Es gibt Kunstvereine in urbanen Zentren und solche im ländlichen Raum, welche die eigene Ausstellungsräume besitzen und andere, die eher wie eine Art Wanderzirkus umherreisen und so die Kunst nach draußen tragen, Kunstvereine, die ein tendenziell mu-

seales Programm zeigen und Kunstvereine, die das Experiment in den Fokus ihrer Arbeit stellen. Die Liste an Unterscheidungsmerkmalen ließe sich noch weiter fortsetzen. Es gibt ihn also nicht, ›den‹ Kunstverein. Allerdings stellt die Bezeichnung eine tolle Marke dar, die Alleinstellungsqualitäten besitzt. Schließlich sind Kunstvereine eine Besonderheit des deutschsprachigen Raums.

■ Bis Ende der 60er Jahre / Anfang der 70er Jahre waren Kunstvereine die einzige Institution, die systematisch die Förderung von Gegenwartskunst betrieben hat. Darin bestand eine starke Legitimationsbasis für ihre Arbeit, die nicht zuletzt dafür verantwortlich ist, dass wir heute rund 300 Kunstvereine mit über 120.000 Mitgliedern in Deutschland haben.

Es stellt sich die Frage, welche Gründe es für diesen scheinbar ungebrochenen Boom der Kunstvereine gibt, und gleichzeitig, welche Probleme einer erfolgreichen Kunstvereinsarbeit im Wege stehen.

1. — Die Kunstvereine sind als Mitgliedervereine enger mit dem Publikum verbunden als z.B. Kunsthallen oder Museen. Im Kunstverein lebt das alte bürgerliche Ideal einer demokratischen kulturellen Selbstrepräsentation weiter. Die direkte Teilhabe an und die Gestaltung von Kultur ist möglich, ohne dass eine staatliche, regulierende Zwischeninstanz auf den Plan tritt.

■ Problematisch bei der heutigen Kunstvereinsarbeit ist jedoch, dass sich Mitglieder durch das Ausstellungsprogramm der Vereine kaum mehr aktiv in den Verein einbinden lassen. Die Mitgliederbindung erfolgt mehrheitlich über die Sekundärebene: Reisen, Essen, eventorientierte Begleitprogramme oder Geschenke, z.B. in Form von Editionen.

2. — Kunstvereine verfügen über eine schlanke Logistik, so dass der Weg zwischen der Idee und ihrer Realisierung kurz ist. Im Umkehrschluss bedeutet eine schlanke Logistik allerdings, dass ein hohes Maß an Selbstausschöpfung und Energieverschleiß seitens der aktiven Mitarbeiter vorliegt.

3. — Die verwaltungstechnische Bürokratie hält sich bei Kunstvereinen im Rahmen. Die Verwaltung öffentlicher Gelder, Einbindung von Sponsorenmitteln, die Verschiebung von Geldern innerhalb einzelner Haushaltsposten ist einfacher zu handhaben als bei Einrichtungen auf Kommunal-, Landes- oder gar Bundesebene.

■ Die Problemlage dabei: In Zeiten schwindender finanzieller Ressourcen drohen Zuschussverluste der ›öffentlichen Hand‹. Angesichts der Tatsache, dass Kunstvereine nie auf eine Vollfinanzierung ihrer Grundaustattung bauen konnten, bedeutet dies für viele von ihnen das Ende. Hinzu kommt der gestiegene Professionalisierungsdruck. Die Standards, die heute bereits an die Ausleihe von Exponaten der Gegenwartskunst gestellt werden wie z.B. die Installation von Klimaanlagen oder Kurierbegleitungen, überfordern die Kunstvereine zusehends finanziell.

4. — Engagierte Vorstände wirken sich dank ihrer ehrenamtlichen Arbeit ressourcenschonend auf die ohnehin schmalen Kassen von Kunstvereinen aus. So positiv diese Möglichkeit ehrenamtlicher Mitarbeit zu bewerten ist, so birgt sie doch auch das Problem in sich, dass der Einbindung von Vereinsmitgliedern in der Praxis enge Grenzen gesetzt sind, die über die Übernahme von Ausstellungsaufsichten oder eine Tätigkeit im Museumsshop kaum hinaus geht. Ehrenamtlich geleitete Kunstvereine haben es eher schwer, ein professionelles Profil zu entfalten. Kunstvereine, die es sich leisten können, einen Geschäftsführer anzustellen, haben es hier viel einfacher.

5. — Im Gegensatz zum Kunstmuseum, das systembedingt eher statische Strukturen aufweist, haben Kunstvereine grundsätzlich das Potenzial und die Freiheit, sich jederzeit zu erneuern. Bereits ein Wechsel im Direktorat kann zu einem völlig neuen Kunstverein führen. Andererseits sorgt diese

permanente Erneuerungsfähigkeit im negativen Fall dafür, dass sich kaum ein kontinuierliches, nachhaltig belastbares Profil herausbilden kann.

6. — Das Ausstellungsprogramm von Kunstvereinen kann in gewissem Sinn auch eine Art *Scoutfunktion* erfüllen, nämlich indem neue Positionen gezeigt werden, solange die auch tatsächlich noch als ›neu‹ gelten können. Heute ist jedoch auch zu konstatieren, dass der frühere Alleinvertretungsanspruch von Kunstvereinen für Gegenwartskunst nicht mehr vorhanden ist. Galerien und Museen haben längst zusätzlich zu ihrem etablierten Programm Profile für die Ausstellung junger Kunst entwickelt.

Schlussfolgerungen

Dass es kein Patentrezept für alle Kunstvereine geben kann, was den Umgang mit aktuellen und zukünftigen Herausforderungen angeht, liegt in der heterogenen Struktur der einzelnen Akteure begründet. Für den einzelnen Kunstverein lässt sich daraus ableiten, dass die jeweils eigene finanzielle, strukturelle, räumliche Situation sorgfältig evaluiert werden muss, um Profilierungsmöglichkeiten zu erkennen und mittels einer eigenständigen Programmatik und offensiven Vermittlungsstrategie gegenüber Politik und Öffentlichkeit herauszustellen. Dabei sollten sich Kunstvereine nach wie vor mehr zu ihrer Labor- und Experimentierfunktion bekennen, und weniger als Verstärker von bereits Bekanntem agieren. Ohne fest angestellten künstlerischen Leiter lässt sich dieses Engagement nur schwer nachhaltig entwickeln. Eine ideale Konstellation besteht in der engen Verzahnung eines professionellen Kunstvereinsleiters, der neue künstlerische Konzepte aufspürt und einem ehrenamtlichen Vorstand, der dafür die gesellschaftliche Netzwerkfunktion übernimmt. Was die erfolgreiche Mitgliederbindung an den Verein angeht, so bedarf es immer auch einer schwelenniedrigen Ansprache, z.B. in Form von Werkstattgesprächen mit Künstlern der

Ausstellung, Reisen, *Previews*, Neujahrseisen etc. Der Experimentierfreude sollten, natürlich mit Bezug zur räumlichen Verortung und dem angesprochenen Klientel, auch in diesem Bereich keine allzu engen Grenzen auferlegt werden.

■ Analog zu manch künstlerischem Konzept kann auch ein Kunstverein als ›work in progress‹ verstanden werden. Deshalb sollte man die eigene provisorische Existenzform nicht als Krise, sondern als Chance betrachten.

■ Der Kunstkritiker Thomas Wagner hat die Situation der Kunstvereine mit der eines Zentauren verglichen, der versucht, vom Pferd zu steigen, um damit die sozusagen zwischen allen Stühlen angesiedelte Zwitterhaftigkeit der Kunstvereine zu beschreiben. Damit hat er nach wie vor Recht. Es ist mühsam, un bequem und unsicher, einen Kunstverein zu betreiben. Aber das ›zwischen den Stühlen sitzen‹ hat einen entscheidenden Vorteil: Man bleibt in Bewegung und lernt, dass die wahre Kraft nicht in der Ruhe oder im Ausruhen, sondern in der Permanenz der Veränderung liegt. Insofern – um ausnahmsweise mal mit Herbert Grönemeyer zu sprechen – hat der Kunstverein zukünftig nur dann eine Chance, wenn er immer anders bleibt.

Stephan Berg

ab 2001 Direktor des KUNSTVEREINS HANNOVER, seit 2008 Intendant des KUNSTMUSEUMS BONN

Ich kann
kann keine
haltbare Aussage
machen.





Kunst — Künste — Funktionalität¹

Judith Siegmund

In dem folgenden Beitrag möchte ich einige kunsttheoretische Überlegungen zum Thema des Panels (»Is There Too Much Art?«) vortragen. Nicht nur die »Beschreibung« einer Veränderung oder Krise der Kunst und ihrer Vermittlung ist nämlich von Bedeutung, sondern es sollte auch die Frage gestellt werden, wie sich theoretische Bestimmungen, also Begriffe verändern, wenn ästhetische Theorie auf diese Veränderungen reagiert.

■ Ich werde zunächst von der traditionellen Ästhetik ausgehen, die die Autonomie der Kunst in den Mittelpunkt stellt, um anschließend die Frage zu stellen, was sich für die ästhetische Theorie ändert, wenn sie aktuelle Phänomene und Entwicklungen ernst nimmt und zu integrieren versucht. Zuerst werde ich einen kurzen skizzenhaften Überblick geben über bisherige Definitionen von Kunst und künstlerischer Tätigkeit im Rahmen der Autonomieästhetik. Dann werde ich eine Reihe von Phänomenen aufzählen, die sich nicht oder nur mit einem besonderen Aufwand in solch traditionelle Bestimmungen integrieren lassen. Und abschließend stelle ich die Frage, welche Vor- oder Nachteile sich im Endeffekt für die Kunst ergeben, wenn sich der theoretische Rahmen ihrer Bestimmung ändert.

Der Witz des Autonomiebegriffs, nähert man sich ihm theoretisch bzw. kunstphilosophisch, ist, dass es gar nicht die Kunst ist, der genuin eine Autonomie unterstellt wird. Vielmehr handelt es sich um eine bestimmte Einstellung des Subjekts allen Dingen und Situationen gegenüber, die als autonom begriffen wird, und diese bestimmte Einstellung des Subjekts sei eine genuin ästhetische Einstellung. So sind ästhetische Wahrnehmungsweisen nach Auffassung vieler ästhetischer Theorien dadurch gekennzeichnet, dass Subjekte sich gerade nicht im Zustand der

Erkenntnis oder im Zustand des moralisch-praktischen Handelns befinden. Ein Mensch, der ein ästhetisches Urteil fällt, gelangt zu keiner abschließenden Erkenntnis oder kann keine moralisch begründete Handlungsentscheidung treffen, denn das Ästhetische ist gerade durch die Unendlichkeit und Unbestimmbarkeit seines Urteils charakterisiert. Diese Darstellung beruht im Wesentlichen auf der Charakterisierung ästhetischer Urteile, die Kant vornimmt.

Die Möglichkeit, ästhetische Einstellungen als besondere Praxen zu beschreiben, in denen Erkenntnisse gewonnen und formuliert werden bzw. in denen handlungsrelevant geurteilt wird, ist somit zumindest in dieser sehr einflussreichen Kantischen Tradition ausgeschlossen. Da Kunst exemplarisch für das Ästhetische steht, fällt sie in ein Gebiet, das immer das Andere (das Außen) des Erkennens und des moralischen Handelns bleibt; sie ist somit durch eine Distinktionsfigur bestimmt, die ihre Autonomie garantiert beziehungsweise das ausmacht, was in diesem Zusammenhang unter Autonomie verstanden wird. Eine Fülle von Autonomie-Ästhetiken beziehen sich auf diese Differenzfigur, die Kant gesetzt hat, auch wenn nicht alle ästhetischen Theorien dieses Typs explizit auf Kant Bezug nehmen.

Eine zweite Strömung innerhalb der ästhetischen Theorie, die sich eher an Hegel orientiert, erfasst das grundsätzliche Verhältnis von Kunst und Gesellschaft anders: Kunst kann Erkenntnisse generieren, transportieren oder auch nur zeigen, nämlich in einer ganz besonderen Form: als »Verlebendigung wesentlicher Orientierungen« im Rahmen von ganz bestimmten historisch entstandenen kulturellen »Lebensformen«². Das heißt: Kunst zeigt etwas, das andere Bereiche der Gesell-

¹ Dieser Text basiert auf einem Vortrag, den ich am 30. August 2013 auf dem Panel »Reflections on the Changing Functions of Art«, Research Stream »Is There Too Much Art?« auf dem 11. Kongress der European Sociological Association in Turin gehalten habe.

² Vgl. z.B. Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, Berlin 2014.

Ich möchte nun zeigen, dass sich beide theoretischen Grundbestimmungen der Kunst und ihrer Autonomie sozusagen reiben mit den Intentionen, aber auch den Arbeitsweisen vieler Künstler. Meine These ist, dass sich die folgenden Phänomene, die ich aufzähle, schlecht bzw. gar nicht in eine Theorie der ästhetischen Autonomie integrieren lassen.

Erstens arbeiten viele Künstler mit einem politischen Anspruch. Ich meine damit den Anspruch, direkt, kritisch und ungeschützt in gesellschaftliche und politische Vorgänge einzugreifen und so Einfluss auszuüben. Als Beispiel lassen sich hier aktivistische künstlerische Aktionen im sogenannten Arabischen Frühling nennen oder generell Kunst, die in gesellschaftlichen Unterdrückungs- und Umbruchsituationen geschaffen wurde. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann explizit von einer »Ästhetik des Aufstands« spricht. Lehmann versucht, den künstlerischen Anspruch des politischen Eingreifens ernst zu nehmen und nicht – so wie es die Autonomieästhetik häufig getan hat – als ein Selbstmissverständnis der Künstler zu deuten. Das heißt anders ausgedrückt: Es ist der Kunst in gewissen Situationen und unter gewissen Voraussetzungen möglich, politisch wirksam zu werden.

Das **zweite** Phänomen, das ich hier nennen möchte, ist die Entstehung einer ganzen Kunstgattung, deren Wirkungen eher im Sozialen und Regionalen liegen. Im englischsprachigen Diskurs hat sich für sie die Bezeichnung *Community Arts* oder *Social Arts* herausgebildet, im deutschen Kontext spricht man lieber von *Partizipativer Kunst* oder *Kontextkunst*. Es gibt Versuche, diese Entwicklungen im Rahmen der Autonomiedebatte zu erklären. Dies versucht z.B. die Kunsthistorikerin Claire Bishop. Bishop hebt an den Arbeiten partizipativ und kontextuell arbeitender

Künstler den Umstand hervor, dass sie nicht eindeutig Partei ergreifen, sondern »ambivalent sind sowie zu widersprüchlichen Urteilen einladen, anstatt zu versuchen, mit Mitteln der Kunst [zum Beispiel] die Verwüstung des *Wohlfahrtsstaates* aufzuhalten«. ³ Kunst muss laut Bishop paradox agieren, darf nicht ethisch »richtig« sein oder [den Anspruch erheben,] in der Gesellschaft Gutes zu tun. Ambivalenz, Paradoxie, ein Sich-Entziehen der Kunst, aber auch ihre Unbestimmbarkeit und stetige Veränderung – das sind Merkmale, die der traditionellen Autonomieanforderung an die Kunst gerecht werden.

■ In kritischer Auseinandersetzung mit der Position von Claire Bishop bezweifelt die Performancetheoretikerin Shannon Jackson, dass der Anspruch von Künstlern, Gutes zu tun (»do gooding«, Bishop), tatsächlich in jedem Fall als naiv zurückzuweisen sei. Sie spricht davon, dass es viele Wege für Künstler gebe, sich zu einer Heteronomie zu bekennen, diese Heteronomie kann laut Jackson beides zugleich sein: »ästhetisch präzise und sozial effektiv«. Mit solch einer Darstellung positioniert sich Jackson in Bezug auf ein Problem, das sich aus der Autonomieästhetik für die Kunst ergibt: Kunst wird dort unter Ausblendung des Ökonomischen gedacht, weil ja gemäß dieser Ästhetik Kategorien wie Erfolg, Zweck und ökonomischer Profit nicht zur Beschreibung des Wesens der Kunst verwendet werden dürfen. Der Alltag vieler Künstler ist aber geprägt von ökonomischen Fragen des Produzierens und Überlebens und Fragen nach geeigneten ökonomischen Formen, die die Möglichkeit eröffnen, künstlerisch zu arbeiten. Diesen Befund reformuliert Jackson auf einer theoretischen Ebene, wenn sie von der Heteronomie der Kunst spricht und damit die Abhängigkeit der sozial agierenden Kunst

³ Tom Holert: *Teilnahmebedingungen. Über »Artificial Hells. Participatory Art an the Politics of Spectatorship«*. in: *Texte zur Kunst*, September 2012, Heft 87.

von unterschiedlichsten Geldgebern in verschiedenen Kontexten meint.

Drittens lässt sich heute beobachten, dass immer mehr Akteure aus der Kunst, der Kunstvermittlung, aber auch aus der Politik vorschlagen, man möge Kunst – gerade im Zeitalter ihrer Massenproduktion – eher als kulturelle Arbeit oder Bildungsarbeit verstehen. Man stellt sich dabei die Kunst als ein kulturelles Feld vor, das durch seine Existenz eine Art Humus bildet, auf dem im Sinne einer demokratischen kulturellen Atmosphäre viel wachsen kann. Kunst wird somit nicht als elitär verstanden, sondern als etwas, das vielen Menschen zugänglich gemacht werden kann. Man könnte das als eine Art Demokratisierung der Kunst bezeichnen. Kunststeinrichtungen müssten dann wie soziale Einrichtungen behandelt und öffentlich finanziert werden. Die Kunst wäre, wenn man sie so auffasst, gesellschaftlich nützlich und somit nicht mehr zweckfrei.

Viertens möchte ich an dieser Stelle kurz auf den kreativen Imperativ hinweisen, dem heute viele, man könnte sagen, fast alle Menschen ausgesetzt sind. Freiheit als Aufforderung, ja als Zwang, kreativ und frei zu handeln, um überhaupt wettbewerbsfähig zu bleiben, bestimmt nach der Darstellung vieler Autoren den Alltag der meisten Menschen. Was hier offenbar stattgefunden hat, ist eine eigentümliche Aneignung von Strategien, die ehemals für die Kunst und das künstlerische Handeln reserviert gewesen sind. Die Zweckfreiheit des Künstlerischen oder Ästhetischen wird dabei zunächst zwar anerkannt, dann aber instrumentalisiert im Sinne eines problemlösenden Handelns.

Fünftens wird Kunst auch von Seiten der Künstler selbst immer mehr als gesellschaftliche Arbeit ausgegeben. Wenn das eine zutreffende Beschreibung künstlerischen Handelns wäre, dann hätte sich historisch sehr viel geändert. Denn Kunst und Arbeit sind in der Geschichte immer als Gegensatz aufgefasst worden. Dies bedeutete für die Kunst, dass sie – zumindest ihrem Wesen nach – gerade nicht den Gesetzen der Entlohnung und Bewertung, den Gesetzen der Nützlichkeit und des Warentauschs unterworfen werden konnte. Künstlerisches (und handwerkliches) Tätigsein lieferte vielmehr die Kontrastfolie für die in der Moderne im Allgemeinen entfremdete Erwerbsarbeit. Es ließe sich vielleicht unterstellen, dass es den Künstlern um eine Art Legitimationbeschaffung gehe, indem sie behaupten, ihre Tätigkeit sei eine Form von Arbeit; denn in einer Arbeitsgesellschaft verschafft Arbeit eben Anerkennung. Es geht aber meines Erachtens um mehr als um Anerkennung, es geht um Wirkungen und Auswirkungen der Kunst in die Gesellschaft hinein; und der Arbeitsbegriff eignet sich dazu, diesen Anspruch auf Wirksamkeit zu artikulieren.

Das **sechste** und letzte Phänomen, das hier zur Sprache kommen soll, ist die Tatsache, dass künstlerische Tätigkeiten in vielen Debatten als Wissensproduktion, als künstlerische Forschung beschrieben werden. Die Frage, was künstlerisches Wissen ist, beschäftigt zur Zeit viele Autoren. Im strikten Sinn ist die Annahme, Kunst stelle Wissen her, mit einer autonomieästhetischen Perspektive nicht zu vereinen. Denn Kunst kann, von dort her gedacht, nur etwas sein, das Wissen durchkreuzt, unterbricht, in Frage stellt. Bestenfalls ist sie etwas, das bestehendes Wissen verlebendigt, wenn man mit Hegel argumentieren möchte. Viele Autoren verweisen darauf, dass es gerade die Formen »künstlerischen« Wissens sind, die uns auf die Notwendigkeit eines allgemein »weiten« Wissensbegriffs verweisen. So soll auch das Motorische, Nichtbewusste und körperlich Fundierte – etwa unter dem Begriff des impliziten Wissens – Teil des Wissensbegriffs werden. Hier ver-

schwimmen offensichtlich die Grenzen, die von der Autonomieästhetik gezogen wurden. Denn das Formende, selbst Formlose, eigentlich Nichtbewusste soll, wenn man dem Tenor dieser Debatten um den Wissensbegriff folgt, in den Wissensbegriff selbst Eingang finden.

All diese Entwicklungen, Debatten und Phänomene, die ich hier nur in ihren groben Umrissen skizziert habe, stehen meines Erachtens in einem problematischen Verhältnis zu denjenigen ästhetischen Theorien, die der Kunst eine Sonderrolle zuerkennen. Anstelle dieser Sonderrolle deutet sich ein funktionaler Wandel der Kunst an, der auf eine zunehmende Integration der Kunst in viele Bereiche des Gesellschaftlichen hinausläuft. Im Zuge eines solchen Wandels werden bereits jetzt die Dogmen der ästhetischen Theorie in Frage gestellt.

■ Was gewinnt die Kunst durch eine grundsätzlich neue Bestimmung? Was verliert sie? Sie verliert ihre Sonderrolle, ihre Andersheit, die der Kunst und somit auch den Künstlern

Freiheit zu garantieren schien und sie (zumindest in der Theorie) von allem Notwendigen, von allen Zwecken befreite. Privilegien werden somit aufgegeben werden müssen – und sind de facto historisch-sozial bereits seit langem aufgehoben, wie man z.B. am Niedergang des Geniegedankens und der Tatsache der Massenproduktion künstlerisch gestalteter Gegenstände erkennt. Die Kunst verliert aber nicht bloß, sondern sie gewinnt auch etwas, nämlich dass ihre Akteure in Zukunft nicht mehr nur als die Anderen wahrgenommen werden, deren Beitrag in einer Sphäre der Unbestimmbarkeit angesiedelt ist. Das Theoriefundament, auf dem die Kunst in den letzten zweihundert Jahren beruhte, hat sich in Bewegung gesetzt und ist im Zerfall begriffen. Die neue Funktion der Kunst in der Gesellschaft und im Politischen wäre ausgehend von einer multiplen Praxis zu beschreiben, die bereits existiert, aber theoretisch erst noch neu zu bestimmen ist. Das, was wir ehemals – unter den Voraussetzungen der Autonomieästhetik – Kunst nannten, verschwindet jedenfalls mehr und mehr. Zweck, Nutzen, Politisierbarkeit oder Wirksamkeit im Sozialen spielen eine größere Rolle als zuvor. Wie sich dabei verschiedene Arten der Zweckhaftigkeit zueinander verhalten und voneinander dif-

ferenzieren, ist aber noch nicht ausgemacht. Die oben beschriebenen Tendenzen zeugen davon, dass sich die Kunst »jenseits der Autonomie« ansiedelt, aber sie weisen als Tendenzen gleichwohl in verschiedene Richtungen: Ökonomische Vereinnahmung der Kreativität und soziale Wirksamkeit der Kunst sind z.B. verschieden und konvergieren nicht einfach zu einer allgemeinen gesellschaftlichen Zweckmäßigkeit der Kunst. Die zukünftige Verwendung des Wortes Kunst hängt deshalb davon ab, wie sich im Gesellschaftlichen das Verhältnis verschiedener Zwecksetzungen fortentwickelt und wie sich die Akteure, die sich Künstler nennen, dazu verhalten. Und genau genommen wissen wir das noch nicht.

Judith Siegmund

Studium Grafik/Malerei und freie Kunst sowie Professorin am Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung der Universität der Künste Berlin



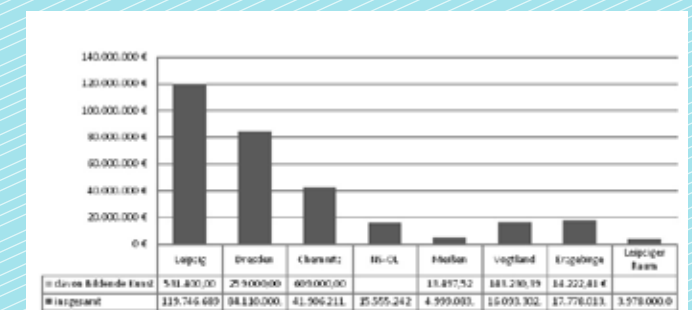
KUNST UND ÖFFENTLICHKEIT IN DEN REGIONEN

Das öffentliche Kunstleben in den Regionen wird in entscheidender Weise durch Kunstvereine verantwortlich. In je unterschiedlicher Aufstellung leisten sie Kunstvermittlungs- und Ausstellungsarbeit zur zeitgenössischen Kunst. Das kann in den Museen, die ihren Schwerpunkt in stadtgeschichtlich oder sachgebietsorientierter Ausrichtung haben, nur ggf. am Rande stattfinden. Während es spezifisch für die bildende Kunst kaum eine öffentliche Förderung von expliziten Häusern – d.h. kaum noch kommunal unterhaltene Galerien zeitgenössischer Kunst – gibt, offerieren Kunstvereine mit der Öffnung von Ausstellungs- und Veranstaltungsräumen für das

Publikum wichtige kulturelle Angebote in den Regionen, die zur Belebung und Identifikation beitragen. Ihre Arbeit basiert v.a. auf ehrenamtlichem Engagement sowie meist ausschließlich auf Projektfinanzierung, sie hat keine verlässliche Absicherung. ■ Angesichts einer zurückgehenden Verantwortlichkeit der Kommunen und der Landkreise für die kulturelle Infrastruktur ist die Aufrechterhaltung des Programmbetriebs von Kunsträumen äußerst prekär. Für den Bereich Bildende Kunst ist innerhalb der Kulturräumförderung feststellbar, dass die Quote der institutionell geförderten Einrichtungen auffallend gering ist und Kunsträume hauptsächlich mit Projektmitteln

betrieben werden. Konzeptionelle Programmarbeit bei angemessener Personalvergütung ist in den initiativ betriebenen Kunsträumen längerfristig auf diese Weise kaum leistbar. Für die Qualität sowie Kontinuität der Angebote und ihre Entwicklung sind professionelle Trägerstrukturen wichtig. Die Kulturräume machen – auch sinnvollerweise – z.T. die Beschäftigung von qualifizierten hauptamtlichen Fachkräften zur Bedingung für die Gewährung institutioneller Förderung. Die Crux besteht darin, dass jene aber die Anheuerung professioneller Fachkräfte erst möglich macht. ■ In ihrem Aufgabenfeld der Erarbeitung lokal relevanter Programmzuschnitte bewegen sich

Kunstvereine und Kunstinitiativen durch die meist zwingende finanzielle Absicherung per überregionaler bzw. kunstfremder Fördertöpfe in einem erheblichen Spagat. Die Unsicherheit der Finanzierbarkeit der fachspezifischen und konzeptionellen Arbeit ist für eine qualitative Entwicklung kaum förderlich. Durch die auslaufende Möglichkeit der Finanzierung von Aufbau- und Aufsichtsleistungen über Arbeitsförderprogramme ist das kontinuierliche Publikumsangebot aktuell massiv in Frage gestellt.



DOKU

3. SÄCHSISCHER
FACHTAG

MEN

BILDENDE KUNST

TA

1. - 2. Juni
2016

GfZK LEIPZIG

TION

Kunst und Öffentlichkeit

Dispositive
zwischen Verein,
Initiative
und Institution



Es gibt so viel Kunst und Künstler wie kaum zuvor. Einerseits ist ein dynamischer Zuwachs im Feld der bildenden Kunst wünschenswert, andererseits wird auch ein Verlust von Übersicht und Qualität beklagt. Da es sich hier nach wie vor um einen Angebotsmarkt handelt, stellt sich der Fachtag der Frage: wie kommt die Kunst in die Öffentlichkeit? Wie wird Kunstvermittlung organisiert und wie beteiligt sich das Publikum und beteiligen sich Kunstschaffende? Welche Öffentlichkeit gibt es? Wie organisieren sich Kunstinteressierte? Was hat sich historisch gesehen in den letzten beiden Jahrhunderten geändert und wohin kann uns das führen?



PROLOG

» BILDET KUNST
ÖFFENTLICHKEIT? «

[Vortrag] GEORG SEESLEN — Autor, Film- und Kulturkritiker, Kaufbeuren
[Projektionen] UTE RICHTER — Bildende Künstlerin, Leipzig

Grußwort zum 3. Sächsischen Fachtag Bildende Kunst

Ralph Lindner

Alljährlich bieten unsere Fachtage, organisiert von der KULTURSTIFTUNG DES FREISTAATES SACHSEN gemeinsam mit den jeweiligen Landeskulturverbänden, Anlass und Möglichkeit, aktuelle Entwicklungen im Feld von Kunst und Öffentlichkeit genauer in den Blick zu nehmen. Dabei sind es nicht nur übergeordnete Fragestellungen, wie diejenige nach dem Verhältnis von Kunst zu ihren Vermittlungsformen und ihrer Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit, auf die wir als Veranstalter den Fokus legen. Es geht uns auch um die Identifizierung von Themenfeldern, die alle beteiligten Akteure betreffen – seien es Künstler, Initiativen oder Institutionen.

In diesem Jahr widmet sich der *Fachtag Bildende Kunst* deshalb einer alten und ehrwürdigen Institution der Kunstvermittlung, die in den letzten Jahrzehnten einen umfassenden Wandel erlebte: dem Kunstverein. Die besondere Anteilnahme, die der Weimarer Geheimrat Johann Wolfgang von Goethe zu Beginn des 19. Jahrhunderts dem *Sächsischen Kunstverein* entgegenbrachte, ist bekannt. Doch wie zeitgemäß sind Kunstvereine heute? Welches Publikum erreichen sie? Wie gelingt es ihnen, Menschen für zeitgenössische Kunst zu begeistern? Und, zu guter Letzt, welche Aufgaben kann und muss ein Kunstverein der Zukunft übernehmen, in einem immer unübersichtlicheren Feld starker Akteure wie etwa sozialen Netzwerken, Auktionshäusern, Galerien, Museen und Räumen der Off-Kultur?

Zur Beantwortung dieser Fragen wollen die KULTURSTIFTUNG und der LANDESVERBAND BILDENDE KUNST SACHSEN die Potentiale der Kunstvereine sichtbar machen, die sich aus diesem Paradigmenwechsel ergeben, um vor allem ihre Scharnierfunktion zwischen Künstlern, Bürgerschaft, Stadt und Region zu betonen. Kunstvereine sind nicht mehr nur Orte der Gegenwartskunst, wie noch bis in die 1970er Jahre hinein, sondern übernehmen heute längst die Rolle von Vermittlern, Beratern und Ausstellern, die so maßgeblich zur Identifikation einer Stadt oder Region mit zeitgenössischer Kunst und Kultur beitragen. Mehr noch: Sie sind Orte der künstlerischen Selbstorganisation, die aus dem Kunstleben nicht mehr wegzudenken sind. Kunstvereine sind Zentren des bürgerschaftlichen Engagements, nicht nur in den großen Städten, sondern auch in ländlichen Regionen. Als überregionaler Fördereinrichtung im FREISTAAT SACHSEN liegt deshalb unser besonderes Interesse darin, diese vorhandenen Strukturen der Selbstorganisation zu erhalten, ihre inhaltliche Freiheit zu bewahren und sie im Prozess des Wandels unterstützend zu begleiten. Dafür wünsche ich allen Beteiligten viel Erfolg!

Ralph Lindner
Stiftungsdirektor
KULTURSTIFTUNG DES FREISTAATES
SACHSEN





KUNSTVEREINE ALS ORTE DER AVANTGARDE ODER AUSLAUFMODELL?

[Impuls] PROF. DR. STEPHAN BERG

[Podium]

SUSANNE WEISS ——— Direktorin Heidelberger Kunstverein

GERRIT GOHLKE ——— Leiter Brandenburgischer Kunstverein Potsdam e.V.

PROF. DR. ANDREAS WIESAND ——— Vorsitzender, Fördergesellschaft Kulturelle Bildung e.V.

PROF. DR. STEPHAN BERG ——— 2001 bis 2008 Direktor des *Kunstvereins Hannover*, seit
2008 Direktor des *Kunstmuseums Bonn*

JUDITH SIEGMUND

Die Ursprungsidee der bürgerlichen Kunstvereine hat sich in Ostdeutschland nie eingelöst, wo bis heute eine weitgehende Abwesenheit aktiver und fördernder Mitglieder aus der Bürgerschaft zu verzeichnen ist. Hat man sich bei der Gründung ostdeutscher Kunstvereine zu sehr auf das westdeutsche Kunstvereinsmodell verlassen? Ist generell auch die Halbwertszeit von herkömmlichen Kunstvereinen überschritten angesichts heutiger Formen bürgerschaftlicher Beteiligungskultur sowie Art-Strategien im urbanen und nicht zuletzt im digitalen Raum?

Welche Anreize gibt es, sich dauerhaft ehrenamtlich in einem Verein zu engagieren, und was bedeutet es, dass Kunstvereine sich zunehmend aus Künstlern selbst rekrutieren? Wie können Kunstvereine ihrem Anspruch als beteiligungsorientierte *Experimentierfelder* für Neues heute gerecht werden und wie ist mit der Gefahr umzugehen, in eine Art *institutionelle Starre* und Musealisierung zu verfallen?



Zwischen Bildungsauftrag, Partizipation und Subversion des Geläufigen – Kunstvereine und ihre Spielräume

Till Ansgar Baumhauer

Um es gleich vorweg zu nehmen: Den »exemplarischen« Kunstverein mit vorbildhafter Einlösung sämtlicher an diese Institution stellbarer Aufgaben gibt es nicht. Weil es ihn nicht geben kann: zu unterschiedlich sind die lokalen oder regionalen Bedarfsprofile, die Interaktionen zwischen Institution und Öffentlichkeit und ebenso die Selbstentwürfe von Kunstvereinen. Doch eben diese Vielfalt macht es umso wichtiger, über grundlegende Gemeinsamkeiten ebenso nachzudenken wie über die teils ganz heterogenen Profile, die unterschiedliche Kunstvereine haben. Und natürlich stellt sich bei alledem die Frage, die sich wohl gerade in der Vielfalt am besten beantworten lässt: sind die nur im deutschsprachigen Raum existierenden Kunstvereine, gegründet als Orte bürgerlicher Kunstförderung im Gegensatz zu staatlichen Institutionen, nach wie vor zukunftssträftig? Oder müssen sie in der heutigen Zeit, in der sich die Rezeption von Kunst zunehmend in die digitalen Medien verlagert und in der »Offspaces« und Künstlerräume sich stetig und vielerorts neu gründen, und teils auch bald wieder verschwinden, anderen Formaten Platz machen?

Die Beantwortung all dieser Fragen ist eine Heraus-, vielleicht sogar eine Überforderung. Das liegt nicht zuletzt darin begründet, wie unterschiedlich sich Kunstvereine als Instanzen gesellschaftlicher Kunstrezeption auf den Gebieten der alten und der neuen Bundesländer entwickelt haben. Blicken westdeutsche Kunstvereine oft auf eine lange Tradition zurück und sind etablierte Orte des Kunstdiskurses, so handelt es sich bei einem Großteil der Kunstvereine in den »neuen« Bundesländern um Neugründungen nach 1989, und es entstehen bis heute weitere, gerade auch im ländlichen Raum und als Initiativen oft junger Mitglieder. Andererseits findet sich nicht in jeder Großstadt in den neuen Bundesländern ein Kunstverein, der in der Lage wäre, die aktuellen Diskurse und neue künstlerische Positionen in die Stadt und ins Gespräch zu bringen. Zudem scheint es sich abzuzeichnen, dass in den hinsichtlich ihrer Gründung »jüngeren« Kunstvereinen der Anteil von engagierten Künstlern neben dem interessierter Bürger ansteigt, die die Kunstvereine als Plattform für die Präsentation eigener Arbeiten nutzen wollen. Die demokratische Struktur als Verein trägt genau dieses Potenzial von Mitgestaltung seitens der Kunstfreunde ebenso wie seitens der Künstler in sich, und sie macht die Kunstvereine in einem hohen Maße zu flexiblen Institutionen, in denen sich deren Mitglieder wahr- und ernst genommen fühlen können und zugleich die Chance für neue Diskurse annehmen sollten. Gemeinsam ist den Kunstvereinen zudem, dass sie ohne das oft ehrenamtliche Engagement ihrer Mitglieder nicht aktionsfähig wären und sie sich nicht auf eine Vollfinanzierung seitens kommunaler oder staatlicher Institutionen verlassen können – eine weitere Herausforderung also.

Konkurrenz besteht in gewissem Maße durch Museen für zeitgenössische Kunst und etablierte Kunsträume, die den Kunstvereinen als ›Scouts‹ für neue, richtungsweisende künstlerische Entwicklungen Konkurrenz machen: Museen sind selbst zu Orten künstlerischer Erprobung geworden, und Galerien wie Auktionshäuser bestimmen via Handelswert die Qualität und Werthaltigkeit künstlerischer Positionen mit. Diese oft beklagte Merkantilisierung von bestimmten Bereichen künstlerischer Produktion verschiebt die Erwartungen von großen Teilen der Öffentlichkeit gegenüber zeitgenössischer Kunst (und damit auch gegenüber den Instanzen, die sie vermitteln) nicht selten hin zum leicht konsumierbaren Event, so dass der klassische Bildungsauftrag der Kunstvereine mit ihrem Anspruch, unter die Oberfläche des Kunstgeschehens vorzudringen, neben lauterer Spektakeln überhört zu werden droht.

So mag es sein, dass sich die tradierten Kompetenzen und Aufgaben von Kunstvereinen als kulturelle Institutionen derzeit verschieben – aber muss das ein Nachteil sein? Oder erlaubt es ihnen nicht vielmehr eine Flexibilität, die von Vorteil sein kann und durch die das Kunsterlebnis wieder zum Abenteuer und Denkanstoß wird? Zumal Kunstvereine mit ihrer personellen Erneuerungsfähigkeit, die im Vereinscharakter begründet ist, nicht zwangsläufig fest(gelegte) ›Marken‹ sind. Hinsichtlich der präsentierten Kunst lassen sich Grenzen zwischen ambitionierten ›Off-Kunsträumen‹ und institutionalisierten Vereinen oft kaum ziehen, besonders in den neuen Bundesländern. Aber genau hier liegen die Chancen, die es Kunstvereinen erlauben können, sich in immer neuen Formen in den Kunstbetrieb einzufügen, ohne dabei obsolet zu werden. Und nicht nur in den Kunstbetrieb: Beispiele wie der Kunstverein *Im Friese* in Kirschau (Sachsen) oder der in Pritzwalk (Brandenburg) zeigen, dass Kunstvereine keine Auslaufmodelle sein müssen, sondern sich als gesellschaftliche Akteure auch in die aktuellen lokalen und regionalen Diskurse einbringen können – dann sind sie an der Peripherie derzeit vielleicht sogar wichtiger als in den Kunstzentren.

Till Ansgar Baumhauer
stellvertretender Vorsitzender
LANDESVERBAND BILDENDE KUNST
SACHSEN E.V.





DIE SICHTBARKEIT VON KUNST IM RAHMEN KÜNSTLERISCHER SELBSTORGANISATION AUF REGIONALER EBENE

[Impuls] CARLA ORTHEN

[Podium]

LUCIE FREYNHAGEN — C. Rockefeller Center for the Contemporary Arts, Dresden

ANNA SCHIMKAT — Verein zur Förderung des Netzwerks unabhängiger Kunsträume im Leipziger Westen - Lindenow e.V., Leipzig

HELLFRIED CHRISTOPH — Kunstinitiative Im Frieze e.V., Kirschau

FRANK ECKHARDT — riesa efau. Kultur Forum, Dresden

CARLA ORTHEN — Kunstwissenschaftlerin im Forschungsfeld Selbstorganisierte Kunsträume

Das Spektrum der Kunstvereinsformen wächst. Angesichts von Kunstinitiativen und Offräumen, betrieben von vorwiegend selbstorganisierten Künstlergruppen, ist zu fragen, ob der *klassische* Kunstverein für Künstler noch ein attraktiver Partner ist, mit dessen Unterstützung der Start in die erfolgreiche, öffentlichkeitswirksame Künstlerkarriere gelingt. Springen bildende Künstler mittels Selbstorganisation in Kunsträumen, nicht zuletzt vor dem Hintergrund zeitgemäßer künstlerischer Handlungsformen gar einem sinkenden bürgerlichen Engagement in die Bresche? Verweisen die Neugründungen von flexibel gehaltenen Initiativen und auch die Fluktuation in der Vermittlungslandschaft auf die Absage an jegliche als institutionell erlebte und in sich geschlossene Strukturen? Wie kann sich eine notwendige strukturelle Vermittlungsebene von Kunst organisieren und welches Angebot bei welcher Nachfrage kann man an dieser Stelle erwarten?



?????

Simone Heller

Es gleich vorweg zu nehmen: Den »exemplarischen« Kunstverein mit vorbildhafter Einlösung sämtlicher an diese Institution stellbarer Aufgaben gibt es nicht. Weil es ihn nicht geben kann: zu unterschiedlich sind die lokalen oder regionalen Bedarfsprofile, die Interaktionen zwischen Institution und Öffentlichkeit und ebenso die Selbstentwürfe von Kunstvereinen. Doch eben diese Vielfalt macht es umso wichtiger, über grundlegende Gemeinsamkeiten ebenso nachzudenken wie über die teils ganz heterogenen Profile, die unterschiedliche Kunstvereine haben. Und natürlich stellt sich bei alledem die Frage, die sich wohl gerade in der Vielfalt am besten beantworten lässt: sind die nur im deutschsprachigen Raum existierenden Kunstvereine, gegründet als Orte bürgerlicher Kunstförderung im Gegensatz zu staatlichen Institutionen, nach wie vor zukunftsträchtig? Oder müssen sie in der heutigen Zeit, in der sich die Rezeption von Kunst zunehmend in die digitalen Medien verlagert und in der »Offspaces« und Künstler Räume sich stetig und vielerorts neu gründen, und teils auch bald wieder verschwinden, anderen Formaten Platz machen?

Die Beantwortung all dieser Fragen ist eine Heraus-, vielleicht sogar eine Überforderung. Das liegt nicht zuletzt darin begründet, wie unterschiedlich sich Kunstvereine als Instanzen gesellschaftlicher Kunstrezeption auf den Gebieten der alten und der neuen Bundesländer entwickelt haben. Blicken westdeutsche Kunstvereine oft auf eine lange Tradition zurück und sind etablierte Orte des Kunstdiskurses, so handelt es sich bei einem Großteil der Kunstvereine in den »neuen« Bundesländern um Neugründungen nach 1989, und es entstehen bis heute weitere, gerade auch im ländlichen Raum und als Initiativen oft junger Mitglieder. Andererseits findet sich nicht in jeder Großstadt in den neuen Bundesländern ein Kunstverein, der in der Lage wäre, die aktuellen Diskurse und neue künstlerische Positionen in die Stadt und ins Gespräch zu bringen. Zudem scheint es sich abzuzeichnen, dass in den hinsichtlich ihrer Gründung »jüngeren« Kunstvereinen der Anteil von engagierten Künstlern neben dem interessierter Bürger ansteigt, die die Kunstvereine als Plattform für die Präsentation eigener Arbeiten nutzen wollen. Die demokratische Struktur als Verein trägt genau dieses Potenzial von Mitgestaltung seitens der Kunstfreunde ebenso wie seitens der Künstler in sich, und sie macht die Kunstvereine in einem hohen Maße zu flexiblen Institutionen, in denen sich deren Mitglieder wahr- und ernst genommen fühlen können und zugleich die Chance für neue Diskurse annehmen sollten. Gemeinsam ist den Kunstvereinen zudem, dass sie ohne das oft ehrenamtliche Engagement ihrer Mitglieder nicht aktionsfähig wären und sie sich nicht auf eine Vollfinanzierung seitens kommunaler oder staatlicher Institutionen verlassen können – eine weitere Herausforderung also.

Konkurrenz besteht in gewissem Maße durch Museen für zeitgenössische Kunst und etablierte Kunsträume, die den Kunstvereinen als Scouts für neue, richtungsweisende künstlerische Entwicklungen Konkurrenz machen: Museen sind selbst zu Orten künstlerischer Erprobung geworden, und

Galerien wie Auktionshäuser bestimmen via Handelswert die Qualität und Werthaltigkeit künstlerischer Positionen mit. Diese oft beklagte Merkantilisierung von bestimmten Bereichen künstlerischer Produktion verschiebt die Erwartungen von großen Teilen der Öffentlichkeit gegenüber zeitgenössischer Kunst (und damit auch gegenüber den Instanzen, die sie vermitteln) nicht selten hin zum leicht konsumierbaren Event, so dass der klassische Bildungsauftrag der Kunstvereine mit ihrem Anspruch, unter die Oberfläche des Kunstgeschehens vorzudringen, neben lauterer Spektakeln überhört zu werden droht.

So mag es sein, dass sich die tradierten Kompetenzen und Aufgaben von Kunstvereinen als kulturelle Institutionen derzeit verschieben – aber muss das ein Nachteil sein? Oder erlaubt es ihnen nicht vielmehr eine Flexibilität, die von Vorteil sein kann und durch die das Kunsterlebnis wieder zum Abenteuer und Denkanstoß wird? Zumal Kunstvereine mit ihrer personellen Erneuerungsfähigkeit, die im Vereinscharakter begründet ist, nicht zwangsläufig fest(gelegte) »Marken« sind. Hinsichtlich der präsentierten Kunst lassen sich Grenzen zwischen ambitionierten »Off-Kunsträumen« und institutionalisierten Vereinen oft kaum ziehen, besonders in den neuen Bundesländern. Aber genau hier liegen die Chancen, die es Kunstvereinen erlauben können, sich in immer neuen Formen in den Kunstbetrieb einzufügen, ohne dabei obsolet zu werden. Und nicht nur in den Kunstbetrieb: Beispiele wie der Kunstverein *Im Friese* in Kirschau (Sachsen) oder der in Pritzwalk (Brandenburg) zeigen, dass Kunstvereine keine Auslaufmodelle sein müssen, sondern sich als gesellschaftliche Akteure auch in die aktuellen lokalen und regionalen Diskurse einbringen können – dann sind sie an der Peripherie derzeit vielleicht sogar wichtiger als in den Kunstzentren.





KÜNSTLERISCHE PRAXIS UND ÖFFENT- LICHE TEILHABE. EIN BLICK ÜBER DIE GRENZEN

[Impuls] ANTJE SCHIFFERS

[Podium]

POLONCA LOVŠIN (PHD) ——— Beyond a Construction Site, community garden, Ljubljana

MARGARETHE MAKOVEC / ANTON LEDERER ——— < rotor > Zentrum für zeitgenössische Kunst, Graz

NADINE RANKE ——— Vevringutstillinga Ausstellungsinitiative Vevring, Norwegen

ANTJE SCHIFFERS ——— Bildende Künstlerin Berlin

Künstlerische Handlungs- und Organisationsformen zielen, nicht zuletzt bedingt durch gesellschaftliche Herausforderungen zunehmend auf die Partizipation unterschiedlicher Bevölkerungsschichten ab. Es gilt zu fragen, was Kunstinitiativen im öffentlichen Leben der Bürgergesellschaft einbringen und wie künstlerisches Handeln in der Öffentlichkeit sichtbar gemacht werden kann? Wie kann es gelingen, eine Brücke zu einem Publikum vor Ort zu schlagen? Besteht ein Weg in Richtung partizipatorischer Öffnung darin, den Rahmen angestammter Ausstellungsräume zu verlassen und die Fragen von Kunst und Leben dort zu verhandeln, wo selbiges stattfindet? Welche innovativen Vermittlungsformen und Strategien sind sowohl möglich als auch nötig, um die Spielarten zeitgenössischer künstlerischer Praxis in das öffentliche Bewusstsein zu bringen und gesellschaftlich zu verankern, um dadurch einer breiten Bürgerschaft die Teilhabe an künstlerischen Diskursen und Kreativität zu ermöglichen? Wie ist die Perspektive künstlerischer Angebote als gleichermaßen neue Verbindung von Künstler und Publikum sowie Selbstpositionierung von Künstlern in der Gesellschaft und im Wissenschafts- und Wirtschaftskontext in ihrer Wirksamkeit zu sehen?



Halten wir die Sache komplex

Antje Schiffers

Teilhabe, Öffentlichkeit, Partizipation – um über diese Stichworte nachzudenken, beginne ich bei Beispielen aus meiner eigenen Arbeit.

Einmal waren wir eingeladen, uns ein Konzept für die Bewirtung eines Festivals zum Thema »Überlebenskunst« im HAUS DER KULTUREN DER WELT in Berlin auszudenken. Wir haben eine Vorratskammer angelegt: ein Jahr einlagern, in 5 Tagen aufessen.

5000 Gäste wurden erwartet, 8000 sind gekommen. Wir haben mit Hunderten von Laien und Fachleuten zusammengearbeitet: mit den Lehrlingen und Lehrern der Fleischerfachschule, mit Kleingärtnern, Schülern, Hydrokulturspezialisten, Landwirten und dem Hausfrauenbund.

Seit vielen Jahren betreibe ich Tauschgeschäfte mit Landwirten – ein Bild, das ich von ihrem Hof male, gegen einen Film, in dem sie, die Landwirte, ihre Arbeit und ihr Leben darstellen, filmen und kommentieren – aber auch mit Unternehmensberatern – ein Gemälde gegen eine Beratung. Ich war Werkkünstlerin in der Reifenindustrie und bei der BASF. Mit Kathrin Böhm aus London und Wapke Feenstra aus Rotterdam habe ich 2003 die Künstlerinitiative *Myvillages* gegründet; unter anderem betreiben wir einen *International Village Shop*, für den wir in Dörfern inner- und außerhalb Europas arbeiten. Ich suche den Austausch und den Kontakt zu Lebenswelten außerhalb der Kunstproduktion.

All diese Projekte gehen davon aus, etwas gemeinsam zu tun, zu entwickeln, zu produzieren. Wir vermitteln dabei nicht Kunst; wir machen ein gemeinsames Experiment. Für die, die mitmachen, ist etwas fremd daran und fordert ihre Offenheit heraus, und für uns ist es genauso. Mich interessieren dieser gemeinsame Prozess und die Formen, die dafür gefunden werden – treffen wir uns im Gasthaus oder bei der Feuerwehr? Wer ergreift die Initiative, wer spricht, wer entscheidet und welche Kultur gibt es, um Differenz auszuhalten? Ebenso sehr interessiert mich, wie sich von diesem Erlebnis erzählen lässt, wie vor Ort, und wie weiter weg, in welchen Bildern oder Aktionen. Mir gefällt der *International Village Shop*, den wir für drei Tage im Tor zu Olegs Hof im Dorf Zvizzchi in Russland einrichten, aber mir gefallen auch das Bild, die Idee von diesem Laden und der Imaginationsraum, den sie eröffnen, voller Weite und Tschechowschen Texten.

Um zu denken, braucht man Pole, zwischen denen man sich bewegen kann. So etwas kann Stadt oder Land sein, Hochkultur und Alltagskultur, Kunstkontext und kunstferne Bevölkerung. Wir suchen in der Arbeit nach dieser Bewegung und brauchen sowohl den professionellen Ausstellungsraum, in dem Strukturen bestehen, materiell wie intellektuell, die uns unterstützen und Reflektion ermögli-

chen, und die Orte, die wir durch Selbstermächtigung und gemeinsam mit Partnern vor Ort zu Orten der Kulturproduktion machen. Im öffentlichen Raum, im Dorf zum Beispiel, einen Ort der Kunst zu behaupten, heißt Anpassung an das, was geht. Anpassung und Kompromiss sind keine bekannten Vokabeln der Kunst, aber konzeptuell interessant: Ich brauche Formen für die Auseinandersetzung mit Kooperation und Kompromiss, für die Offenheit gegenüber Alltagskultur, aber auch für das Aufrechterhalten von Fremdheit und die Produktion von Fremdheit. Ich verlagere die Idee der Autonomie des Künstlers, und befinde mich in guter Gesellschaft in der langen Tradition der Grenzgänge der Konzeptkunst.

Unser Fachgebiet als Künstler ist die Bildproduktion – in welchem Medium auch immer. Ein Feld, auf dem 100 Freiwillige ernten, ein Gelage mit Schlachteplatte oder die Vorstellung von einem Komitee, das in Ghana oder Oberfranken zusammensitzt, um sich ein neues Produkt für den *International Village Shop* auszudenken, sind Bilder – in diesem Fall Bilder, die die Möglichkeit von Gemeinschaftlichkeit und Öffentlichkeit zeigen, von Überfluss und Gastfreundschaft. Ich suche Kooperation und Gemeinschaftlichkeit, weil ich von ihnen in der Kunst erzählen will; sie sind Teil meiner Sprache. Die Tatsache, dass es andere handelnde Personen in der Arbeit gibt, und mit ihnen andere Stimmen, bereichert diese Sprache. Partizipation ist für mich kein Kriterium, das Kunst per se interessanter oder uninteressanter macht, sondern die Poesie und Komplexität der Narration, die aus ihr entspringt.

Antje Schiffers

Bildende Künstlerin Berlin
vorratskammer.myvillages.org
ichbingernebauer.eu
internationalvillageshop.net





EPILOG

VERLEIHUNG PREIS FÜR KUNST- VERMITTLUNG

[Preisträger] GALERIE DES OSCAR E.V.CHEMNITZ

[Weiterhin nominiert waren]

C. ROCKEFELLER CENTER FOR THE CONTEMPORARY ARTS DRESDEN

DELIKATESSENHAUS LEIPZIG

GALERIE KUB FORUM FÜR ZEITBASIERTE KUNST UND POLITISCHE KULTUR

GALERIE URSULA WALTER DRESDEN

LINDENOW – NETZWERK DER UNABHÄNGIGEN KUNSTRÄUME IM LEIPZIGER WESTEN

WESTPOL A.I.R. SPACE LEIPZIG

Der Preis für Kunstvermittlung des LANDESVERBANDES BILDENDE KUNST SACHSEN E.V. soll zur Ermutigung des Feldes der Kunstvermittlung und Ausstellungs- und Kunstpräsentationsaktivitäten in Sachsen dienen und gilt der Würdigung von Beiträgen zur Wahrnehmung von Kunst in der Öffentlichkeit.

Die fundierte Auseinandersetzung mit bildkünstlerischen Positionen und Darstellungsformen anzuregen und in ihren vermittelnden Podien zu stärken, ist Anliegen der Preisvergabe. Die überreichte Statuette wurde von der Künstlerin Stefanie Kraut entworfen und zeigt das Modell eines in Polyester-Gießharz eingeschlossenen Hammerhais. Dem hochsozialisierten Hammerhai ist es mit Hilfe der »Lorenzinischen Ampullen« möglich, feinste elektromagnetische Felder wahrzunehmen und selbst vergrabene Beute aufzuspüren.





EIN STADTTEIL WIRD ZUM KUNSTRAUM

UNTERWEGS BEIM LINDENOW '12,
30. SEPTEMBER – 2. OKTOBER 2016
IN LEIPZIG

FELDBEFragung Maja Behrmann

Das *Lindenow*, das 2016 bereits zum 12. Mal stattfindet, lädt mit offenen Türen und beleuchteten Schaufenstern über ein ganzes Wochenende zum Entdecken und Erleben der Kunsträume und Kunstszene im Leipziger Westen ein. In den Stadtteilen Lindenau, Plagwitz und Leutzsch können sich Kunstschaffende, Kunstinteressierte, Neugierige und Spaziergänger begegnen.

Das Kunstraumfestival, initiiert vom *Netzwerk der unabhängigen Kunsträume im Leipziger Westen*, versteht sich selbst als Spielraum.

Mit über 30 teilnehmenden Räumlichkeiten, von der Privatwohnung über den Projektraum bis zu etablierten Ausstellungsflächen wie dem Kunstraum *D21*, dem *Westwerk* und der *Halle 14*, sowie einem Festivalradio und zeitgenössischer Kunst mitten auf der Straße bespielt das *Lindenow* den Stadtraum.

Wie reagiert die Öffentlichkeit – also Stadtteilbewohner, zufällige Passanten und zielbewusste Festivalbesucher – auf die Kunst im ›offenen Raum‹?

Mit Faltblatt und Karte in der Hand sind die Besucher in den Straßen unterwegs. Einige zielgerichtet, andere spazieren zufällig in einzelne Räume herein. Wieder andere folgen den grellen orangefarbenen Schildern, die auf die Ausstellungsorte hinweisen, ohne wirklich zu wissen was das Ganze eigentlich bedeutet. Am Wegesrand treffen die Spaziergänger etwa auf die temporäre Installation in einem kleinen Häuschen auf der Lützner Straße, der wohl kleinsten Ausstellungsfläche des *Lindenow*. Der *Kunstraum Praline* zeigt direkt an der stark frequentierten Straße die Videoprojektion »Keep Falling« von Andreas Schuster. Noch tiefer im Leipziger Westen wartet die *Halle 14. Zentrum für zeitgenössische Kunst*, auf dem Gelände der ehemaligen *Baumwollspinnerei* mit der Ausstellung »Terra Mediterranea: In Action« auf wesentlich größerer Fläche mit 20 vorrangig internationalen künstlerischen Positionen auf. Ein kultureicher und lebendiger Schauplatz, der sich seit einer Dekade deutlich entwickelt hat, zelebriert sich zwischen den Häusern, alten Fabriken und Straßenzügen Lindenaus und der angrenzenden Viertel. So feiert der *D21 Kunstraum Leipzig* mit der Ausstellung »Take me, Tiger« sein

zehnjähriges Jubiläum und die Mehrdeutigkeit des Schenkens und Teilens mit künstlerischen Arbeiten. Dabei zeigt unter anderen Künstlern auch Iván Argote seine Videoarbeit »I just want to give you money«, wo er versucht, Menschen in der U-Bahn Geld zu geben.

Die Verflechtung aus ganzjährig bespielten Ausstellungsräumen und kurzer Hand dazu ernannten Einrichtungen funktioniert für die Wahrnehmung des Publikums ganz unvermittelt. Mal läuft man an etwas vorbei, dann fällt einem erst durch eine Traube von Besuchern ein weiterer Raum, eine weitere Installation oder Ausstellung auf. Zwischendurch gibt der Streifzug durch den Leipziger Westen wieder einen ruhigen Moment Zeit zum Reflektieren, bevor man sich unerwartet schon im nächsten Kunstraum wiederfindet.

Ziel der Initiatoren des Festivals ist es, einen bewussten Blick auf den spezifischen Umgebungsraum angesichts der rasanten Stadtentwicklung zu werfen und den vorhandenen Ort wahrzunehmen. Der geschärfte Blick der Künstler und Kuratoren, die mit ihren Ausstellungen zielgerichtet die Interaktion mit den gegebenen Räumen suchen, soll sich auf den Besucher übertragen.

Die Kunstschaffenden und Ateliergemeinschaften laden in ihre

Räume ein und zeigen der Öffentlichkeit ihre Arbeiten sowie ihren von Kunst und Kultur eroberten Stadtteil. Sichtbar gemacht wird, was im Alltag an einem vorbeigeht und was das Jahr über hinter sonst oft geschlossenen Türen und Fenstern gearbeitet wird.

■ Die Leute aus der Nachbarschaft nehmen wohlwollend zur Kenntnis, dass dort wo Leerstand herrschte, Kultur eingezogen ist. Die Gäste, die von weiter her kommen, bewundern die Vielfalt der Angebote an den Schauorten in ihrer Individualität. Zwischen vorrangig jungen Leipzigern, Kunststudenten und Stadtteilbewohnern finden sich Besucher, die den Einblick in das Leben im Leipziger Westen genießen. Nachbarn und Gäste begegnen sich.

Das *Lindenow* konfrontiert durch seine Öffentlichkeit. Das Publikum begegnet der Kunst unweigerlich auf dem Weg durch die Straßen. Hier trifft es völlig unvoreingenommen auf ein Werk, uninformiert und ohne jene Erwartungshaltung, die gewöhnlich zum Besuch einer Veranstaltung antreibt.

Wie einen »Querschnitt des aktuellen Geschehens in der zeitgenössischen Kunst« beschreibt es eine Besucherin. Als »total ungezwungen und authentisch« nimmt es ein anderer wahr, indem gleich neben dem großen Gemälde Bier verkauft wird und die Kinder durch die Installationen klettern. Wieder ein anderer empfindet das tatsächlich große Angebot als »viel zu viel und übermannende Bilderflut«. Einige sind aber auch von Ehrgeiz getrieben, jeden Raum zu besuchen, an den drei Festivalabenden auf jeder Party mitzutanzten und an jeder Diskussion und jedem Vortrag teilzunehmen.

»Viel schöner sei es doch, sich einfach treiben zu lassen«, sagt die Künstlerin Marie-Eve Levasseur. Sie zeigt Arbeiten aus ihrem Meisterschülerstudium im *BB Labor* in Form der die Installation »An Inverted System to Feel« mit Videosequenzen, Grünpflanzen, Tätowierstuhl und Texten. »Die größte Einladung ist die offene Tür. Manche kommen gezielt herein, andere stolpern geradezu über die Schwelle in die Ausstellung«, ergänzt sie.

■ Doch wer noch nie Interesse für Kunst gehegt hat, geht möglicherweise auch hier einfach vorbei. Insgesamt wird man als Besucher durchaus zur Beschäftigung und Austausch angeregt, man fühlt sich zum Nachfragen, Nachlesen und zur genaueren Auseinandersetzung mit den Hintergründen ermuntert. Einer gibt

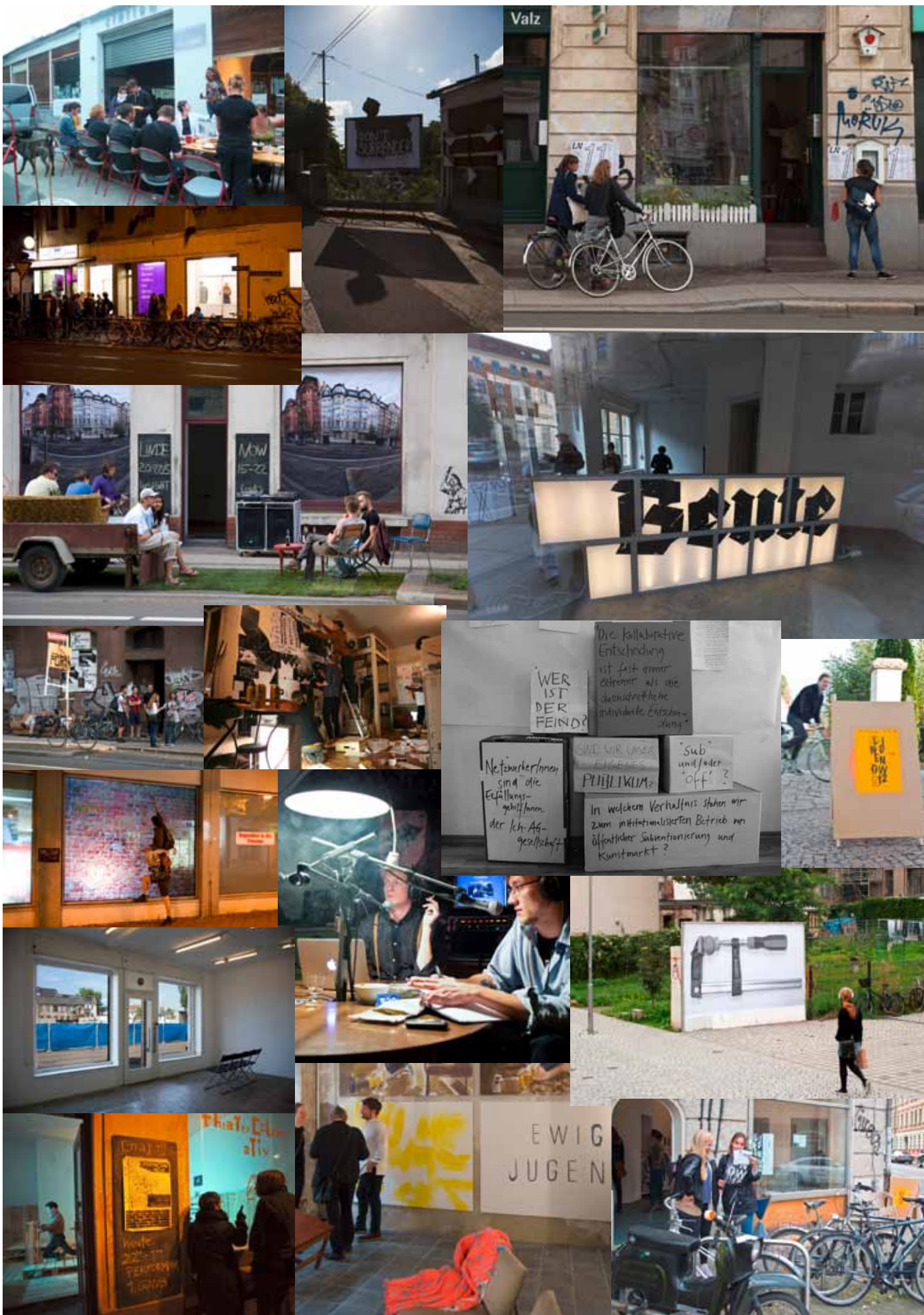
seiner Irritation, ein anderer seiner Faszination Ausdruck. Indem das Festival direkt im Alltag seinen Ausstellungsort findet, sind vom *Rein-und-Wieder-Rausgeher* bis zum Verweiler alle Besuchertypen dabei. Oft stehen die Macher und Künstler direkt hinter der Theke und freuen sich, wenn es zum Gespräch kommt. »Es ist immer besonders, mit Leuten zu sprechen, die eigentlich nicht für die Ausstellung gekommen sind, sich vielleicht in diesen Gefilden und der Szene normalerweise nicht bewegen. Das Festival ermöglicht solche Berührungen und schafft einen Raum für den Dialog zwischen der Szene und denen, die sich in ihrem Alltag mit ganz anderen Dingen beschäftigen.«

Während jeder Raum ein neues Erlebnis bietet, mancher teilweise renoviert, gut in Stand gehalten und der nächste völlig heruntergekommen ist, bespielt *Äther Lindenow*, das Festivalradio, die liquiden Zwischenräume und den Weg von einem Ausstellungsort zum nächsten. Das Publikum kann online oder mithilfe von Empfängergeräten, die über den Stadtteil verteilt sind, die Vorträge, Diskussionen und Gespräche live verfolgen. Beiträge von teilnehmenden Künstlern, Hinweise zum aktuellen Festivalgeschehen und ein geheimnisvolles Knistern sind an sämtlichen Straßenecken zu hören und vermischen sich hier und da mit den Gesängen des umherziehenden Stadtteilchors.

■ »Vielleicht sieht und hört man das Laute und Bunte zuerst, aber auch wirklich überraschend sind die Kammern und Ecken im Hinterhof oder die Treppe rauf«, erzählt ein junger Leipziger der am anderen Stadtende wohnt. »Selbst bin ich in diese Szene gar nicht involviert, aber durchaus fasziniert. Durch das *Lindenow* traue ich mich einfach mal, überall hinein zu gehen.«

AUSGEWÄHLTE SÄCHSISCHE KUNSTRÄUME

Nominiert für den Preis für Kunstvermittlung 2016



Verein zur Förderung des Netzwerks der unabhängigen Kunsträume im Leipziger Westen – Lindenow e.V.

Der *Lindenow e.V.* versteht sich als Dachverband für die Kunst- und Kulturräume des Leipziger Westens, die sich nicht explizit dem kommerziellen Aspekt von Kultur verschreiben. Die Auseinandersetzungen mit der jeweiligen Kunstform oder dem gesellschaftlichen Diskurs stehen an erster Stelle.

Geschöpft wird aus einem sehr aktuellen, sehr zeitgenössischen Pool. Der Bezug zum Ort geht über das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Wand weit hinaus. Die Kollaborationen, das Viertel, die baulichen Bedingungen, die Nachbarn, die Stadt definieren den Handlungsspielraum.

Einmal jährlich organisiert der Verein das *Lindenow-Festival*. Drei Tage im Herbst werden die Stadtteile des Leipziger Westens zu Spielräumen, die mit zeitgenössischer Kunst an unkonventionellen und ungewohnten Orten überraschen. Temporäre Installationen die sich auf den Stadtraum beziehen, können beim Spaziergang durch die Viertel ebenso entdeckt werden, wie thematisch kuratierte Ausstellungen in den kontinuierlich arbeitenden Kunsträumen.

Während des Festivals gibt es kein übergeordnetes Gremium, welches über die Qualität der Werke und Ausstellungen entscheidet. So kommt es zu den verschiedensten Begegnungen, die die Besucher erleben können. Von Installation zu Performance, von interdisziplinären Formaten bis zur Bilderausstellung bis zum *Audio Walk*.

Übergeordnetes Ziel der Künstler, Kuratoren und Vermittler ist es, sich im Mittelpunkt einer rasanten Stadtentwicklung bewusst mit dem vorhandenen Raum und dem sie umgebenden Ort auseinanderzusetzen.

Die nachbarschaftlichen Strukturen, aus denen sich das Netzwerk gegründet hat, haben dazu geführt, dass in gemeinsamen Projekten untereinander kooperiert wird. Die Mitglieder setzen sich aber auch mit ihrem Ort und der Netzwerkstruktur selbst auseinander. Zwei Auslandsaufenthalte der Betreiberinnen stehen beispielhaft für andere auch lokale gemeinsame Projekte: In Salzburg wurde 2010 das *ArtCamp* eingerichtet und 2011 ging es in die Bretagne, wo die Künstler und Kulturschaffenden des Netzwerks auf französische

Künstler und Kuratoren trafen. Unter dem Titel »ExSitu« befassten sie sich damit, einen Stoff aus seinem ursprünglichen Zusammenhang zu lösen, ihn zu verschieben, eine neue Umwelt wahrzunehmen und zu spüren, neue Territorien zu entdecken, die Verbindung von Orten, Standortverlagerung und die Mobilität einer Personengruppe zu thematisieren.

Der 2012 gegründete Verein kann die lokalen, kurzfristig existenten und kontinuierlich seit 2008 als Netzwerk arbeitenden Akteure und ihre Orte zusammenfassen, vernetzen, für Öffentlichkeit sorgen und versuchen, nicht-kommerzielle Standards zu etablieren.

Das klare Formulieren dieser Standards stärkt das Selbstbewusstsein non-kommerziell arbeitender Räume und Gemeinschaften. Die Ausstellungen oder anderen künstlerischen Projekte, aber auch die Orte, die sich dem Diskurs über das urbane Leben widmen, machen das experimentelle Selbst zum Format, stellen übergreifende Kontexte her, verhandeln Öffentlichkeit und spannen einen niedrigschwelligen Bogen von Produktion zu Rezeption. So werden nicht-kommerziell arbeitende Strukturen zur Schnittstelle, die in die Gesellschaft übergreifende Themen genauso verhandeln können wie das Erproben neuer künstlerischer Formate.

Denn es ist JETZT. Und JETZT ist IMMER.

Kontakt

Verein zur Förderung unabhängiger
Kunsträume im Leipziger Westen
- Lindenow e.V.

Lützner Str. 30, 04177 Leipzig
www.lindenow.org

◀ Dokumentationen des Lindenow Festivals und Aufnahmen gemeinsamer Aktionen in Leipzig, Salzburg / Österreich oder St. Brieuc / Frankreich. Foto: Katrina Blach, dotgain, Evelyn Jahns

GALERIE URSULA WALTER

in der Dresdner Kunstszene gesetzt sowie vermittelt. Gastkuratoren sind immer wieder Bestandteil des Programms, inhaltliche Einführungen in Ausstellungen und Werk der jeweiligen Künstler integraler Bestandteil der Eröffnungen. Das Ausstellungsportfolio umfasst ma-

terialimmanente Fragestellungen, figürliche Positionen in der zeitgenössischen Kunst, prozesshafte Arbeiten, Werke mit multipler Autorenschaft und installative Interventionen. Eine Kooperation mit der HfBK DRESDEN mündet in einer jährlichen Meisterschüler-Ausstellung. Dresdner Künstler mit Berliner, Leipziger oder nationalen/internationalen Positionen zu verschränken ist Anliegen, einen Ort der Vernetzung und des Austausches zu schaffen ist Intention.

Ursula Walter hieß die langjährige Nachbarin der Künstler Patricia Westerholz und Andreas Kempe. Ihr Nachlass ermöglichte es für drei Monate und eine kurze Folge von Ausstellungen, die Räume am *Goldenen Reiter* anzumieten. Das Folgekonzept beinhaltet einen Förderverein, der die Fortsetzung des Ausstellungsprojektes gewährleistet. Durch die Unterstützung des

AMTES FÜR KULTUR UND DENKMALSCHUTZ DER LANDESHAUPTSTADT DRESDEN, die Projektförderung der KULTURSTIFTUNG DES FREISTAATES SACHSEN und den Paten des Fördervereins *Galerie Ursula Walter e.V.* können die Ausstellungen finanziert und realisiert werden. Die Kernarbeit der Galerie wird ehrenamtlich mit bis zu vier Mitarbeitern geleistet.

Wir danken allen bisher beteiligten Künstlern und Kunstwissenschaftlern für die Zusammenarbeit.



Kontakt

GALERIE URSULA WALTER
Neustädter Markt 10, 01097 Dresden
Am Goldenen Reiter
www.galerieursulawalter.de

• Ausstellungsansicht ›fifty-fifty‹ von Anja Kempe © alle Fotos: Andreas Kempe



• Galerie und Ausstellungsansichten zu ›schön spröde‹, ›Berge versetzen‹ und ›Grisses Dong‹

Die *Galerie Ursula Walter* ist ein nicht-kommerzieller Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst in Dresden als Zusammenschluss von Künstlern, die seit Dezember 2013 in den Räumen am *Goldenen Reiter* über 30 Ausstellungen in monatlichem Wechsel kuratierten. Aus der Notwendigkeit nach Ausstellungspraxis und fehlenden Orten hierfür in Dresden, wurde auf Produzentenebene erst temporär mit einer kurzen Folge von kleinen thematischen Gruppenausstellungen begonnen. Durch die zentrale Lage am *Goldenen Reiter* angeschlossen an die kommerziellen Galerien des Barockviertels, agiert die Galerie mit der nicht-kommerziellen Struktur und inhaltlichen Intention wie ein trojanisches Pferd, das an diesem Ort einen Projektraum für zeitgenössische Kunst und deren Vermittlung entwickelt und etabliert – als Laboratorium für aktuelle professionelle Ausstellungspraxis. Anliegen ist es, unbekannte Künstler und Positionen sichtbar zu machen, diese mit anderen Positionen zu verknüpfen und einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen. Im schnellen Ausstellungswechsel zwischen größeren thematischen Gruppenausstellungen und Einzel- bzw. Doppelshows werden inhaltliche und thematische Schwerpunkte und Strömungen ausgelotet und Impulse

NEU DELI

der Neuorientierung eröffneten Ulrike Rockmann und Roswitha Riemann in der Lützner Straße 36 das *Neu Deli*. Mit dem neuen Namen wird das erfolgreiche Konzept des *Delikatessenhauses* weitergeführt: subtile statt große Geste, Grafik statt Malerei – ein Verständnis

von Kunst, das sich in intensiven Kontakten mit den Künstlern festigt. Am neuen Standort des Kunstraumes in Lindenau ergab sich sofort eine Einbindung in die künstlerische Solidargemeinschaft *Lindenow*, die sich für Synergien nichtkommerzieller Kunsträume im Leipziger Westen engagiert. Das ›Glück‹ ist wieder aufgetaucht: Schräg über dem Eingang zum *Ping Ping*, einem feinen Restaurant, welches jetzt die ehemalige Heimat bespielt. Ob auch das *Neu Deli* zukünftig Kneipe oder Hundesalon wird, ist sicher nur eine Frage der Zeit. Bis dahin wird weitergemacht. Der Ausstellungsplan des *Neu Deli* ist gut gefüllt – der Kurs ist klar.



• Marcus Jansen, Installation ›Rote Welle‹ Foto: Marcus Jansen

Als sich der Kunstraum *Delikatessenhaus* 2005 in der Karl-Heine-Straße 59 gegenüber der *Schaubühne Lindenfels* einquartierte, betreten die drei Gründer Ulrike Rockmann, Roswitha Riemann und Jan Apitz kulturelles sowie wirtschaftliches Brachland. Während man die maroden Räumlichkeiten eines ehemaligen Schmuckladens für Kunstzwecke aufmöbelte, erhielt man des Öfteren Besuch von müden Gestalten mit Bierflasche in der Hand. Für den 2006 erstmalig stattfindenden ›Westbesuch‹ engagierten sich die drei Kunstlehrer ebenso wie für das Kunstprojekt der ›Hohen Worte‹. Dessen Neonschriftzüge gehören seitdem zur Karl-Heine-Straße, wie die vielen Kneipen und Cafés. Das Neonobjekt ›Glück‹ beanspruchte das *Delikatessenhaus* selbst, an dessen Eingangsfront es bis 2014 leuchtete.

Bis zu neun Ausstellungen zeigte das *Delikatessenhaus* jährlich. Mit der starken Vernetzung innerhalb der lokalen, überregionalen und internationalen Kunstszene erarbeitete sich das *Delikatessenhaus* ein Renommee auch über die Stadt- und Landesgrenzen hinaus. 2014 musste der Kunstraum den Plänen der STADTBAU AG weichen. Das Licht ging aus. Doch nur vorübergehend. Nach einer kurzen Phase



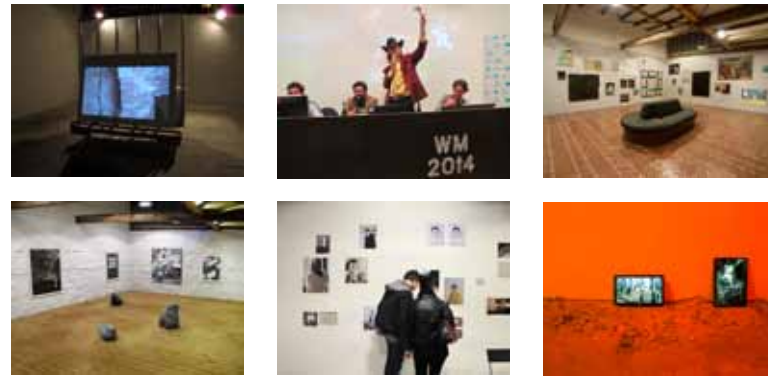
• Svea Duwe ›Wettbewerbsentwurf‹ ›Tempo‹

Kontakt

Neu Deli Leipzig
Lützner Straße 36, 04177 Leipzig
<http://neudeli-leipzig.com>



C.ROCKEFELLER
CENTER FOR THE
CONTEMPORARY ARTS



• Kleine Auswahl von Ansichten aus dem Ausstellungsprogramm 2010 - 2016 Foto: Stefan Lenke



Kontakt

C. Rockefeller Center for the contemporary Arts
Rudolf Leonhard Str. 54 01097 Dresden
HHhtwww.crockefeller.de

Gründungsjahr 2010

Träger Deutschland & friends e.V. (gemeinnütziger Kulturverein)

Mitglieder Lucie Freynhagen, Andreas Ullrich, Lars Froberg, Matthias Marx, Willy Schulz, Denise Gundold, Stephan Kropop, Svenja Wichmann, Raphael Näser, Matthias Müller, Sebastian Guhlmann

Finanzierung Wildsmile Studios, Die Siebdrucker, Stickma.de & sehr viel Eigenengagement der Mitglieder und Künstler, Projektförderungen durch: Amt für Kultur und Denkmalschutz Dresden, Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, Stiftung Ostsächsische Sparkasse für Kunst und Kultur Dresden

Kooperationen DCA e.V. / STORE contemporary / Pura Vida e.V.

Projekte Dresden Public Art View / Reclaim your Brain / International Topsellers

Besonderheiten Propaganda im limitierten Handsiebdruck / hausinterne Druckwerkstatt / Artist-in-Residency Programm / Namenspatron: Hochstapler Thomas Gerhardsreiter a.k.a. Clark Rockefeller / Vorliebe für raumgreifende Installationen, konzeptuelle, politische, regionale u. internationale zeitgenössische Positionen und Projekte / Betrieb + Programmleitung durch Künstler

kub galerie forum für zeitbasierte Kunst und politische Kultur

gonisten geschaffen werden, um den ideellen wie auch materiellen Austausch zu fördern, wozu von Beginn an die Zusammenarbeit mit lokalen, überregionalen und explizit internationalen Positionen im Fokus stand. Zum anderen stand der Wunsch nach einem heterogenen

Publikum als quasi Schnitt durch die Gesellschaft im Mittelpunkt unserer Überlegungen, um einerseits Konzepte für ein durchaus fachspezifisches Publikum zu konzipieren, um attraktive Formate für das interessierte Publikum schaffen und darüber hinaus Menschen von komplexeren, gesellschaftspolitischen Sachzusammenhängen in Kunst und Kultur, von sperrigen Themen und Formaten zu überzeugen, die bisher der Gegenwartskunst skeptisch oder abweisend gegenüber standen.

2004 wurde rückblickend der erste ›off-space‹ Leipzig nach heutigem Verständnis gegründet und für viele Jahre mit großem Aufwand und unbändiger Energie betrieben. Das Experiment wurde in unseren ›Sturm- und Drangzeiten‹ voll ausgekostet, durch Erfolge und Rückschläge hat der Verein in einer biotopartigen Atmosphäre zu seiner Passion sein Handwerk hinzugelehrt.



• Performance Malte Lück ›blauverschiebung No8‹, 2015 Foto: galerie KUB

Der 2003 in Leipzig gegründete Kunstverein *artpa e.V.* entstand als interdisziplinär orientierter Zusammenschluss junger Menschen unterschiedlichster Fachrichtungen, deren Ausrichtung sich vorwiegend auf Gegenwartskunst und urbane Kultur in ihrer ganzen Vielschichtigkeit bezog. Die gemeinsame Zielsetzung bestand zunächst in der Schaffung und Bereitstellung von Ausstellungsmöglichkeiten für junge Künstler, der Ermöglichung experimenteller Kunstformen fernab des Kunstmarktes, sowie der adäquaten Betreuung und Vermittlung dieser Kunstformen. Diese Aktivitäten waren selbstorganisiert und -finanziert und stellten somit zum damaligen Zeitpunkt ein absolutes Novum für die Stadt Leipzig dar. Für die Umsetzung unserer Ziele standen zunächst der Erhalt und die Sanierung einer ehemaligen Kunst- und Bauschlosserei in der Leipziger zentrumsnahen Südvorstadt im Mittelpunkt und deren künstlerische und kulturelle Belebung.

Diese Belebung sollte unter zwei wesentlichen Gesichtspunkten stattfinden. Zum einen sollten mit Hilfe eines real existierenden Kunstortes kulturelle wie soziale Netzwerke zwischen den Künstlern und Kulturschaffenden, zwischen Institutionen und deren Prota-

In der Entwicklung der Räumlichkeiten wurde mit der Errichtung eines *NEUBAUS* eine Zäsur eingeleitet, die sich auch in der Entwicklung des Vereins widerspiegelt. Drei grundverschiedene Galerieräume stehen inzwischen für unsere Experimente und unser Publikum zur Verfügung und bieten uns die Möglichkeit für die wechselnden Ausstellungen und verschiedenen Veranstaltungen.

Künstlerische und kuratorische Schwerpunkte unserer Arbeit haben sich durch unseren genreübergreifenden Ansatz und der Suche nach Kunstformen, die gesellschaftspolitische Prozesse in ihrer Aktualität bearbeiten, beinahe natürlich herauskristallisiert. Der Verein hat sich auf verschiedenen Ebenen professionalisiert, sodass nach Fertigstellung des *NEUBAUS* nicht nur der wörtliche Zusatz *Forum für zeitbasierte Kunst und politische Kultur* hinter dem Namen *galerie KUB* der Entwicklung und dem Inhalt einen Namen gab, sondern auch der Wechsel von der projektgebundenen in die institutionelle Förderung der STADT LEIPZIG folgerichtig stand.

Kontakt

galerie KUB
kantstr. 18, 04275 leipzig
www.galeriekub.de



• Ausstellungsansicht »Stakkato« von René Schäffer, 08.2016 © Foto: Ronny Waleska

Der Kunst- und Ausstellungsraum *Westpol A.I.R. Space* wurde im September 2011 gegründet und befindet sich im *Westwerk Leipzig*. Er zählt mit 400 qm zu den größten *Off-Spaces* der Stadt. Der *Westpol* versteht sich als offenes Netzwerk und Plattform von und für zeitgenössische Kulturschaffende und als bildungsbürgerlicher Handlungsfreiraum. Durch das selbstverantwortliche Arbeiten der Künstler und Kuratoren im Ausstellungsraum wird dieser während der Aufbauzeit zu einem großen Atelier. Durch das Arbeiten der Akteure vor Ort wird der angestrebte Residenzcharakter umgesetzt. Hierbei bietet der *Westpol* den eingeladenen Kulturschaffenden die Möglichkeit, ihre künstlerische Auseinandersetzung nicht allein theoretisch sondern vielmehr praktisch vor Ort und über einen längeren Zeitraum hinweg zu führen und damit Ausstellungen und Arbeiten aus dem räumlichen Kontext heraus entstehen zu lassen.

Die enge Vernetzung mit den anderen umliegenden unabhängigen Kunsträumen und Galerien ist eine wichtige Voraussetzung für die Realisierung und Weiterentwicklung des *Westpol*. Das Netzwerk des *Westpol* besteht aus kreativen und engagierten Menschen, die projektweise oder kontinuierlich an der Vorbereitung und Realisie-

rung von Gruppen- und Einzelausstellungen arbeiten. Zudem pflegt der *Westpol* als Ort bürgerlicher Kultur über die Stadtgrenzen hinaus Kooperation mit den Städten Hamburg, Berlin, München, Halle und Dresden. Der genreübergreifende und lebendige Dialog der Künste erlaubt es so, eine Vielfalt an Perspektiven und Fragestellungen in Bezug auf Raumkunst und Kunsträume zu entwerfen. Darüber hinaus steht der *Westpol* auch für eine kooperative und partizipative Gesprächskultur im Hinblick auf aktuelle Fragen der Zeit und ist dadurch selbst ein Gegenpol zum akuten Auseinanderdriften unserer gegenwärtigen Gesellschaft. Somit richten sich die Angebote des *Westpol* nicht nur an ein kunstaffines Publikum, sondern sind offen für jeden, der sich über die Kunst hinaus mit zeitgenössischen Fragestellungen konfrontiert wissen möchte.

Mit bislang über 58 erfolgten Ausstellungen in fünf Jahren und ca. 400 beteiligten Künstlern, steht der *Westpol* auch für eine große Kontinuität im Ausstellungsbetrieb der Stadt Leipzig. Die Künstler kommen aus Europa, Australien, Nord- und Südamerika sowie Asien. Ergänzt wurde die Kunstvermittlungstätig-

keit durch viele Kolloquien, Podiumsdiskussionen, Audioexperimente und Theaterinstallationen.

Bei unterdurchschnittlicher Förderung von Stadt und Land lebt der *Westpol* größtenteils vom Herzblut der Akteure und wird dennoch zum Ende des Jahres die bisherigen Räume verlassen müssen. Aus diesen Gründen befindet sich das Projekt *Westpol* derzeit in der Phase der Vereinsgründung, um durch diesen Schritt die bisher geleistete Arbeit zu verstetigen, neue Mittel und Räume zu erschließen und den *Westpol* nun auch amtlich bestätigen zu lassen – wenn auch an anderer Stelle.

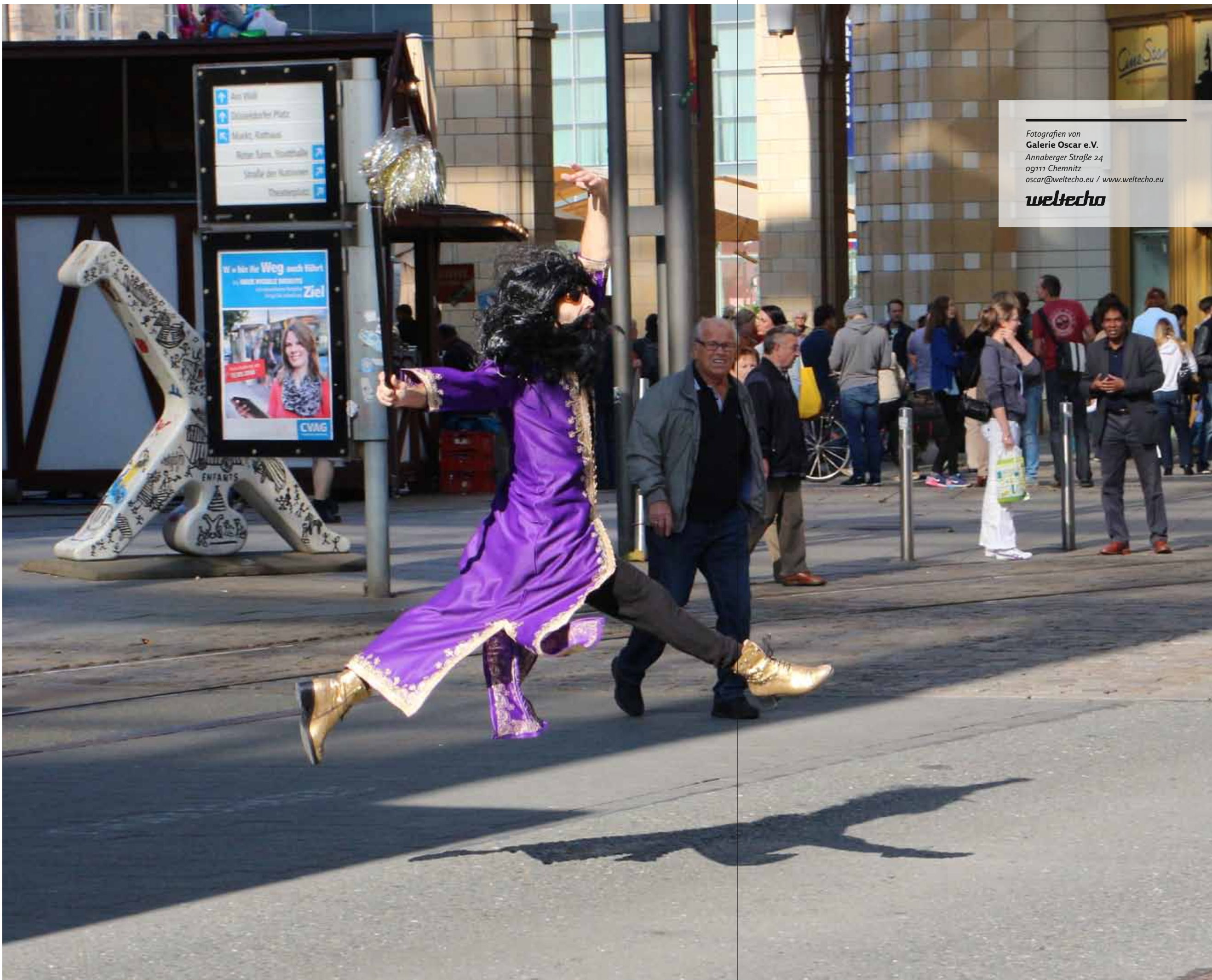
Kontakt

WESTPOL A.I.R. SPACE
Ausstellungshalle und Plattform für
zeitgenössische Kunst
Westwerk Leipzig
Karl-Heine-Str. 85 Hof A / 2.OG
<https://westpolairspace.wordpress.com>

PREIS FÜR
KUNSTVERMITTLUNG
2016

GALERIE OSCAR
E.V.

Preisträger



Fotografien von
Galerie Oscar e.V.
Annaberger Straße 24
09111 Chemnitz
oscar@weltecho.eu / www.weltecho.eu

weltecho

Galerie Oscar e.V.

Der Verein *Oscar e.V.* ist neben dem Verein *Das Ufer e.V.* Gründer und Betreiber des Chemnitzer Kunst- und Kommunikationszentrums *Weltecho*, dem Nachfolger der gemeinsamen Projekte *Voxxx* und *KAPITAL*. In den Diskussionen der vergangenen Jahre wurde aus der Sicht der Einwohner der Stadt Chemnitz deutlich formuliert, wie wichtig die Existenz des Veranstaltungsortes *Weltecho* ist. Das würdigt ein Programm, welches eine wesentliche Ergänzung zu den Angeboten der Theater Chemnitz, der *Städtischen Kunstsammlungen* und des *Museums Gunzenhauser* darstellt. Als Koproduzent für zeitgenössische Kunst nimmt der *Oscar e.V.* eine immer gewichtigere Position in der hiesigen Kulturlandschaft ein. Chemnitzer Künstler finden hier mit ihren Produktionen und Vorhaben Unterstützung und Entwicklungsmöglichkeiten, gerade auch im Austausch und der Kooperation mit internationalen Kollegen und Institutionen.

Der gemeinnützige Verein *Oscar e.V.* wurde 1991 gegründet und eröffnete im selben Jahr die *Galerie Oscar*. Ein Jahr später waren Raumprobleme der Anlass für einen Umzug. Der brachte neben der neuen Galerie auf dem Gelände der ehemaligen Sozietätsbrauerei auf dem Kaßberg nicht nur zusätzliche Ateliers für Künstler, sondern auch die Verbindung mit dem vergleichbare Konzepte vertretenden Verein *Das Ufer e.V.* Als gemeinsames Projekt entstand so das Kunst- und Kommunikationszentrum *Voxxx*.

Die ersten Ausstellungen waren überwiegend geprägt von den Künstlern des Vereins. Mit den Jahren vergrößerte sich das Programm auf nationale und internationale Ebene. Das *Voxxx* wurde zu einer Plattform für junge zeitgenössische Kunst ohne Einschränkung der regionalen Bezogenheit oder künstlerischen Zugehörigkeit.

Bis heute wurden mehr als 300 nationale und internationale Künstler vorgestellt. Das Spektrum der Arbeiten reicht dabei von Malerei, Fotografie, Installationen bis hin zu experimentellen Collagen sowie Sound- und Videoarbeiten. Oft bewies der *Oscar e.V.* mit den ausgewählten Arbeiten ein Gespür für Qualität und sich abzeichnende Entwicklungen in der Kunstszene. Dabei lag stets das Augenmerk darauf, mögliche interdisziplinäre Ansätze der Arbeiten zu zeigen. Dieser programmatische Ansatz, der sich die Förderung und Präsentation von zeitgenössischer Kunst im Prozess ihrer Entwicklung, ihrer Berührungen und Überschneidungen mit anderen Kunst- und Kommunikationsformen zum Ziel gesetzt hat, wurde 2012 öffentlich gewürdigt. Der *Oscar e.V.* wurde für den Preis der *Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine* bei der *Art Cologne* vorgeschlagen und damit in die »Bundesliga« der Kunstvereine aufgenommen. Für das Jahr 2015 wurde der *Oscar e.V.* von der KULTURSTIFTUNG DES FREISTAATES SACHSEN für den *Sächsischen Initiativpreis für Kunst und Kultur* vorgeschlagen. Im Jahr 2016 wurde die 25-jährige Arbeit des Vereins und der Galerie mit dem Preis für Kunstvermittlung des LANDESVERBANDS BILDENDE KUNST SACHSEN e.V. gewürdigt.

Impressum

Jahresmagazin No. 3

Gestaltung von Lebensräumen

Dresden 2014

Herausgeber Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V.

Redaktion verantwortlich Lydia Hempel
Ingo Güttler, Doris Granz, Grit Ruhland,
Jaqueline Knappe, Bianca Hallebach,
Beratendes Gremium: AG Kunst im öffent-
lichen Raum

Schlussredaktion Ute Hartwig-Schulz,
Franziska Möbius

Bildstrecke Gap Group LÜCKENGLÜCK

Gestaltung, Satz und Layout Anne Schmidt
Calysto-Gestaltung

Bildbearbeitung Carsten Humme

Druck Elbe Druckerei Wittenberg 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 weib-
liche Form als inklusive anzusehen.

Alle Rechte an Bild- und Textquellen bleiben
bei den Autoren. Veröffentlichungen,
auch auszugsweise, nur mit Genehmigung
der Autoren. Der Abdruck der künstlerischen
Arbeiten erfolgt mit Genehmigung der
Künstler, unter Abtretung der Vervielfältigungs-
rechte für den Zweck des Jahresmagazins.

ISBN 978-3-940418-53-1

Bereits erschienene Hefte:

No. 1

Künstlerische Leistungen

Dresden 2012

No. 2

Künstlerische Bildung

Dresden 2013

