



Kunst, Prekarität
und öffentlicher Raum

ARBEITSKOPIE

Einleitung

Mit dieser Ausgabe wird erstmals ein Kapitel des Gaismair-Jahrbuchs dem Themenfeld der visuellen Kunst gewidmet. Wir möchten hier absichtlich von „visueller“ und nicht „bildender“ Kunst sprechen. Dies nicht, um Anglizismen („visual arts“) auf Biegen und Brechen zu befördern, sondern um darauf hinzuweisen, dass der im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum etablierte Terminus „bildende Kunst“ die damit gemeinte Kunstproduktion heute begrifflich nicht mehr wirklich adäquat beschreibt. Denn die Gegenwartskunst hat sich, spätestens mit dem Konzeptualismus der 1960er-Jahre, radikal gewandelt. Ihre vielfältigen Erscheinungsformen, seien sie als Installation, Performance, soziale Intervention, aber auch als klassisches Kunstwerk in tradierter Ausführung, folgen nun Prinzipien einer transmedialen Gestaltung, deren einziger gemeinsamer formaler Nenner lediglich das Primat der Visualität, der Wahrnehmung über das Auge, darstellt. Mit dieser historischen Abkehr ging eine Erweiterung des Aktionsradius der Kunst einher, im Zuge derer sie sich immer mehr aus dem angestammten Milieu hinausbewegte und versuchte, mit eigenen ästhetischen Mitteln in anderen gesellschaftlichen Bereichen zu wirken. Zugleich fand auch eine Veränderung des kulturellen Milieus „Kunst“ selbst statt. Es wurde zu einem Betätigungsfeld von Möglichkeiten, zu einer Domäne, in der bisweilen auch kritische Konzepte und Modelle, die der (neoliberale) Kapitalismus anderswo in der Gesellschaft nicht mehr, auf jeden Fall nicht mehr ohne Weiteres, erproben lässt, weiterhin ausprobiert und manchmal gar umgesetzt werden können. Diese Entwicklung kommt selbstverständlich nicht aus dem Nichts. Sie ist das Resultat eines bis in das ausgehende 19. Jahrhundert zurückreichenden, gesellschaftsverändernden Anspruchs, der sich von den klassischen Avantgarden – sowohl der kapitalistischen als auch der sozialistischen Moderne – bis hin zu den westlichen neo-avantgardistischen Bewegungen nach dem Zweiten Weltkrieg sowie den daran anschließenden, gesellschaftspolitisch engagierten Kunstpraktiken der 1970er- und 1990er-Jahre bis in die Gegenwart fort schreibt. Im Zuge ihres Expansionsdranges integriert, verarbeitet und interpretiert die Kunst die neu entdeckten visuellen Formen, Muster, Verhaltensweisen und Traditionen.

Damit geht auch eine radikale Erweiterung des Fundus möglicher Gestaltungsformen einher, die die Gegenwartskunst als äußerlich heterogen erscheinen lässt. Diese Heterogenität sollte jedoch keinesfalls mit Beliebigkeit verwechselt werden. Denn die Erscheinungsformen der Kunst lehnen sich immer an die Erscheinungsformen der Dinge, die im Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung stehen, an; sie bilden eine ästhetische Liaison mit den Gegenständen des künstlerischen Erkenntnisinteresses. Zugleich gibt es in diesem Vorgang mindestens zwei Konstanten, die die unterschiedlichsten ästhetischen Ausformungen künstlerischer Praxis immer noch als Kunst erkennen lassen: einerseits die institutionelle Anbin-

dung an den Betrieb Kunst, der gewährleisten muss, dass seine Konstitution als gesellschaftliches Erprobungsfeld erhalten bleibt, andererseits die genuin kritische Haltung, die der künstlerischen Auseinandersetzung zugrunde liegt und die in der Arbeit selbst erkennbar sein muss.

Nun soll diese Einführung nicht zu einem Geschichts- und Philosophieunterricht in Sachen Gegenwartskunst verkommen – hierzu gibt es gewiss bessere Literatur.¹ Es ist uns jedoch ein Anliegen klarzustellen, über welche Kunst und damit auch über welche AkteurInnen wir in diesem Zusammenhang sprechen – um den aus dem 19. Jahrhundert stammenden und weiterhin weit verbreiteten, stereotypen Vorstellungen über Tätigkeit und Subjektivität der KünstlerInnen entgegenzutreten. Tirol ist diesbezüglich auch keine Ausnahme, zumal die Region seit jeher als eine „Peripherie“ des Kunstbetriebs gilt, gemessen an den üblichen „internationalen Maßstäben“, die sich für gewöhnlich an der Dichte an professionell agierenden AkteurInnen und an der überregional zugeschriebenen Bedeutung der Institutionen (Galerien, Ausstellungshallen, Off-Spaces, Akademien, Residencies) orientieren. Betrachtet man jedoch näher den Ist-Zustand der Kunstszene vor Ort, erweist sich diese Meinung als Trugschluss. Zwar befindet sich in Tirol keine vollwertige künstlerische Ausbildungsstätte auf universitärem Niveau² und die Anzahl an kommerziellen Galerien, die konstant auf überregionalem Niveau agieren, ist verhältnismäßig gering. Auch hat sich die vor allem in den Nullerjahren allerorten gern proklamierte Auflösung des Gegensatzes Zentrum – Peripherie zumindest für den klassischen Kern des Kunstbetriebs, also für die Produktion, Distribution und Präsentation von Kunst, als unzutreffend erwiesen. Es ist nicht gleichgültig, ob man in Innsbruck (oder gar am Land) lebt und arbeitet oder in einem Zentrum wie Wien, München, Zürich oder Berlin. Dennoch gibt es auch in Tirol eine für die Größe der Region erstaunlich vielfältige und qualitativ hochwertige Kunstinstitutionenlandschaft, die sich vor allem aus nicht-kommerziellen Ausstellungs- und Produktionsräumen zusammensetzt. Ihre Entstehung verdankt sie einer Gründungswelle Mitte der 1990er-Jahre, als neben der damals bereits bestehenden Galerie im Taxispalais (seit 1964) die Galerie der Stadt Schwaz (1994 als städtische Einrichtung), der Ausstellungsraum Büchsenhausen (1995 auf Betreiben einiger KünstlerInnen im Vorstand der Tiroler Künstler*schaft) und der Kunstraum Innsbruck (1996 als erster Innsbrucker Kunstverein) eröffnet wurden. In den Nullerjahren veränderte sich schließlich auch das Ausstellungsprogramm der Tiroler Künstler*schaft im Kunstpavillon und der Stadtturmgalerie bzw. nach dem Standortwechsel 2011 in der Neuen Galerie zugunsten einer Überregionalisierung der Auseinandersetzung mit aktuellen künstlerischen, aber auch gesellschaftlichen Fragen. Das Künstlerhaus Büchsenhausen, ab 2002 ebenfalls zur Gänze unter der Administration der Tiroler Künstler*schaft stehend, entwickelte sich schließlich zu einem Produktions- und Diskussionsforum, auf dem KünstlerInnen und TheoretikerInnen überregionale Kunst- und Gesellschaftsdiskurse mit lokalen Themen in Zusammenhang bringen und reflektieren.

Soweit die vielfältige Bandbreite institutioneller Formate für die Präsentation und Produktion von Gegenwartskunst in Tirol. Aber was ist mit den eigentlichen ProduzentInnen, den einzelnen KünstlerInnen, die vor Ort leben und arbeiten?

Diesbezüglich gibt es keine konkreten, statistisch erfassten Daten. Man kann aber anhand der neuen Mitgliedschaften bei der Tiroler Künstler*schaft einen gewissen Trend ablesen. Für den Zeitraum, in dem der Autor dieser Zeilen für diesen Verein arbeitet, also in den letzten knapp 18 Jahren, lässt sich relativ eindeutig feststellen, dass rund die Hälfte der jährlich neu dazukommenden Mitglieder ihren Lebens- und Arbeitsmittelpunkt außerhalb Tirols haben.³ Es zeigt sich damit, dass der Kunststandort Tirol für die Kunstschaffenden eine doppelte Funktion erfüllt. Diese ist einerseits die Rolle als Produktions- und Ausstellungsort für die vor Ort lebenden KünstlerInnen sowie diejenigen, die im Rahmen von Ausstellungen und des im Künstlerhaus Büchsenhausen stattfindenden Fellowship-Programms in Tirol kurzfristig aktiv sind, andererseits die Rolle als Knotenpunkt innerhalb eines überregionalen Netzwerks, dessen Hauptaufgabe im Transfer von Informationen zu den unterschiedlichsten berufsrelevanten Themenfeldern liegt. Damit wird deutlich, dass Tirol als Kunststandort eine gewisse Attraktivität besitzt, die jedoch von spezifischen, historisch gewachsenen Gegebenheiten bestimmt wird und nur bedingt mit den weiter oben angeführten, üblichen Standortkriterien erklärt werden kann. Gleichzeitig zeigt sich aber auch, dass die Arbeits- und Lebensbedingungen der KünstlerInnen ein relevantes Thema darstellen, das in der breiteren Öffentlichkeit kaum bekannt ist und daher künftig mehr ins öffentliche Bewusstsein gerückt werden sollte.

Der erste Textbeitrag von *Bettina Siegele* und *Andrei Siclodi* widmet sich, dieser Logik folgend, dem Themenfeld Kunst und Prekariat – und damit einer existenziell begründeten Klassenzugehörigkeit, die einen überwiegenden Teil der KünstlerInnen, nicht nur in Tirol, sondern generell in Österreich und darüber hinaus, betrifft. Nachdem das Gaismair-Jahrbuch sich zuletzt 2007 schwerpunktmäßig mit Prekarität im Allgemeinen beschäftigt hat, nehmen wir diesen Faden wieder auf und konzentrieren uns auf die Spezifika des Kunstfeldes und dessen Vorbildwirkung für andere gesellschaftliche Bereiche. Dabei müssen wir feststellen, dass sich in den vergangenen 12 Jahren in dieser Hinsicht leider verhältnismäßig wenig gewandelt hat, und wenn, dann nicht zum Guten. Das Prekariat, also diejenige soziale Gruppe, die in stetig vom sozialen Abstieg bedrohten Verhältnissen lebt und arbeitet, hat sich eher vergrößert und ist, gleichsam mit der Zunahme der sogenannten „immateriellen Arbeit“, zu einem sozialen Paradigma des noch jungen 21. Jahrhunderts geworden. Da die Eigenschaften der „immateriellen Arbeit“ auf vielfache Weise der Arbeit von KünstlerInnen und KulturarbeiterInnen entsprechen, greifen wir die These auf, wonach die Ökonomie – und hier vor allem das „neue Management“ – seit den 1990er-Jahren aufwärts den künstlerischen Habitus beziehungsweise das, was man sich stereotyperweise darunter vorstellt, internalisiert und unter dem positiv konnotierten Mantel der „Kreativität“ zu einer neuen, ausbeuterischen Strategie umgedeutet hat. Diese Strategie will die ArbeitnehmerInnen zu neuen, sich selbst regulierenden Arbeitssubjekten ummodellieren. Während Kunstschaffende das Thema der Prekarisierung in anderen Bereichen immer wieder künstlerisch aufgreifen und kritisch anprangern, vollziehen sie die Reflexion des eigenen sozialen Status vor allem im Verborgenen. Dies liegt nicht zuletzt an der Gefahr, die eine explizite Adressierung des eigenen sozialen Status mit sich

bringen würde: als wenig bis kaum erfolgreiche KünstlerInnen abgestempelt zu werden – wodurch sich dieser Status nochmal verschlechtern könnte. Als Ausweg aus diesem Dilemma diskutieren wir einige künstlerische Initiativen, die sich als Kollektive der Solidarisierung mit anderen Mitgliedern des Prekariats gewidmet und vor allem in dieser Solidarisierung ein emanzipatorisches Potenzial entdeckt haben, das eine positive Vorbildwirkung für Betroffene in anderen Gesellschaftsbereichen entfalten könnte.

Der zweite Beitrag von *Ivona Jelčić* widmet sich der offensichtlichsten Schnittstelle visueller Kunst zur breiten Öffentlichkeit: der Kunst im öffentlichen Raum (KöR). Auch wenn dies nicht vordergründig erscheint, hängen die Möglichkeiten der Realisation von KöR-Projekten jedoch auch mit der Thematik der Prekarität zusammen. Denn KöR-Projekte, seien sie klassische Kunst-am-Bau-Arbeiten oder zeitlich befristete Interventionen im öffentlichen Raum, operieren für gewöhnlich mit vergleichsweise höheren Budgets und würden theoretisch bessere Verdienstmöglichkeiten für KünstlerInnen ermöglichen. Dass das nicht immer und auch nicht zwangsläufig der Fall ist, zeigt sich in diesem Beitrag vor allem anhand der Schwierigkeiten, mit denen KünstlerInnen bei der Umsetzung ihrer Projekte konfrontiert werden. Jelčić legt ihren Fokus auf die Situation in Tirol, wo sich das Verhältnis der Politik und Verwaltung zur Präsentation von Kunst im öffentlichen Raum auch im 21. Jahrhundert als ein komplex schwieriges erweist. Die Autorin zeigt etwa am Beispiel der Diskussionen um die Aufstellung der Eduard-Wallnöfer-Büste, wie die (Landes-)Politik heute immer noch einem im 19. Jahrhundert auf gekommenen Verständnis von KöR als Denkmalerrichtung nachhängt, während zugleich andere Skulpturen oder auch das Landhaus, die im Geiste des Nationalsozialismus entstanden sind, nach wie vor unkommentiert ihr Dasein im öffentlichen Raum der Landeshauptstadt fristen. Einem Überblick über die Kunst am Bau der Nachkriegszeit folgt die Auseinandersetzung mit der in Tirol bis heute einzigen fundierten, künstlerischen Auseinandersetzung mit Fragen der KöR, der plattform kunst~öffentlichkeit. Diese Initiative setzte vor allem in den Nullerjahren wichtige Akzente zur kritischen Hinterfragung der Bedingungen, unter denen KöR gezeigt und rezipiert wird, und plädierte für eine Miteinbeziehung der BürgerInnen in Gestaltungsprozesse. Dadurch sollte schließlich auch eine Aufwertung der visuellen Kunst an sich im Bewusstsein der breiten Öffentlichkeit erreicht werden. Die Projekte der plattform kunst~öffentlichkeit beförderten schließlich auch eine intensivere Auseinandersetzung der Politik mit der Thematik, wodurch 2008 die Förderaktion Kunst im öffentlichen Raum des Landes Tirol ins Leben gerufen wurde.⁴ Vom Anfang an war diese Aktion jedoch finanziell mager ausgestattet und zugleich mit einem bis heute kontinuierlich andauernden Widerstand, vor allem seitens der Verwaltung, konfrontiert. Dabei ist Tirol, was die Höhe der Förderung von KöR betrifft, im Bundesländervergleich auf den hinteren Plätzen zu finden. Auch fehlt nach wie vor eine sogenannte Pool-Lösung, die es ermöglichen könnte, Gelder, die bei kleineren Bauvorhaben nicht sinnvoll in eine künstlerische Gestaltung investiert werden könnten, in einem eigenen Fördertopf zu sammeln und für andere, Bauwerk-ungebundene KöR-Projekte zur Verfügung zu stellen. Hierfür wäre jedoch eine Änderung der Landesgesetzgebung notwendig. Denn diese sieht

in Tirol für Kunst-am-Bau-Vorhaben bei Neubauten lediglich eine „Kann“-Verordnung vor: Die Baudamen und Bauherren beziehungsweise die BauträgerInnen können, müssen aber nicht, ein Prozent der gesamten Bausumme für Kunst am Bau zur Verfügung stellen. Im Lichte dessen ist es nicht verwunderlich, dass in Tirol, anders als etwa in Niederösterreich,⁵ in Wien⁶ oder in der Steiermark,⁷ nur wenig Kunst im öffentlichen Raum anzutreffen ist.

Anmerkungen

- 1 Einen guten Überblick über Theorien der Gegenwartskunst liefert das Buch Juliane Rebentisch: *Gegenwartskunst (zur Einführung)*, Hamburg 2015. Eine fundierte philosophische Betrachtung der Gegenwartskunst findet sich in Peter Osborne: *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London/New York 2013.
- 2 Die seit ein paar Jahren am Standort Innsbruck vom Mozarteum Salzburg in Zusammenarbeit mit der Pädagogischen Hochschule Tirol angebotene Lehramtsausbildung „Bildnerische Erziehung“ kann kaum als eine künstlerische Ausbildung im eigentlichen Sinn betrachtet werden.
- 3 Die Voraussetzung für die Mitgliedschaft bei der Tiroler Künstler*schaft sind der Geburts- und Sozialisationsort in Tirol und / oder der Lebensmittelpunkt in Tirol für einen längeren Zeitraum (wobei die Mindestlänge nicht eindeutig definiert ist). Siehe hierzu die Statuten der Tiroler Künstler*schaft unter <https://www.kuenstlerschaft.at/verein/statuten/>, insbesondere §4 und §5. (Zugriff: 12.7.2019).
- 4 <https://ww.koer-tirol.at/> (Zugriff 12.7.2019).
- 5 <http://www.publicart.at> (Zugriff 12.7.2019).
- 6 <https://ww.koer-tirol.at/> (Zugriff 12.7.2019).
- 7 <https://www.museum-joanneum.at/kioer> (Zugriff 12.7.2019).