04 2004

Hochschuleffekte

Beatrice von Bismarck

So untrennbar die Forderung nach Kreativität auch seit Beginn des 19. Jahrhundert an die Vorstellung des Künstlers geknüpft ist, so nachhaltig ist ihre Bedeutung und Funktion in der postindustriellen Gesellschaft doch ins Wanken geraten. Übernahmen durch ökonomische Produktions- und Managementmodelle haben den von Seiten der Kunst formulierten Exklusivitätsanspruch auf Kreativität in Aneignungsverfahren gebrochen - Aneignungsverfahren, die wie Luc Boltanski und Eve Chiapello ausführten, auch Autonomie, Authentizität und Befreiung in neue Unternehmensstrategien integrierten.[2] Die Anforderungsprofile postfordistischer Arbeitsverhältnisse hören sich an wie ein Echo auf Kriterien, die bislang vorrangig künstlerischer Praxis und den an sie geknüpften Erwartungen vorbehalten waren, zählen doch im Umfeld von Selbstverwirklichung, Selbstbestimmtheit und Freiheit angesiedelte Techniken der Selbstorganisation und -verwaltung ebenso dazu wie etwa die Fähigkeit, Paradoxalitäten produktiv zu machen.[3] Künstlerinnen und Künstlern werden entsprechend Vorbildfunktionen zugesprochen.

Wer sich die Frage nach der aktuellen gesellschaftlichen Aufgabe von ausbildenden Institutionen im Kunstfeld stellt, muss mithin die Bedingungen affirmativer ökonomistischer Instrumentalisierung mit bedenken. Unabhängig von der

Überlegung, ob Kunst - oder ob überhaupt etwas - gelehrt werden kann, wie sie James Elkins in seiner Auseinandersetzung mit der Aufgabe von Kunsthochschulen aufwirft,[4] stehen dabei diejenigen Funktionen solcher Institutionen zur Debatte, die über die Weiterverbreitung einer "Norm der Abweichung" hinausgehen. [5] Eine Debatte, die ihr Profil vor dem Hintergrund einer auf gesellschaftlicher Relevanz bestehenden künstlerischen und kulturellen Praxis entwickelt und die ihr Gewicht der besonderen ermöglichenden Nähe zum Produktionsprozess, wie sie Ausbildungssituationen eigen ist, verdankt.

In einer Erweiterung der Ansätze der "Institutionellen Kritik" der späten 1960er und 1970er Jahre sind dabei über die räumlichen, sozialen oder diskursiven Funktionen der Institution "Hochschule" hinaus vor allem deren Effekte von Bedeutung. Angesprochen sei damit eine Individualisierungsmatrix mit ihren symbolischen und ökonomischen Verwertbarkeiten, die in Ausbildungssituationen produziert und weiter verbreitet wird. An sie gebundene Naturalisierungen, Hierarchisierungen sowie Ein- und Ausschlussverfahren sowohl zu vermeiden als sich auch ihnen zu entziehen, setzt, so die These des Folgenden, eine Handlungsstruktur voraus, die die Institutionalisierung verweigert, die auf räumliche, zeitliche und soziale Kontingenz dringt und die sich in ihrer reflexiven Anlage selbst als Subjekt und Objekt begreift.

Im Mittelpunkt der hiesigen, auf das kritische Potenzial von Hochschulausbildung gerichteten Überlegungen steht eine spezifische Form von Projektarbeit, wie sie einerseits seit 1994 im "Kunstraum der Universität Lüneburg" und andererseits seit 2000 vom "/D/O/C/K Projektbereich" der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig praktiziert wird. In beiden Fällen sowohl transdisziplinär als auch berufsübergreifend angelegt, bindet sie

Künstlerinnen und Künstler, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen - der Kunstgeschichte, Kultur- und Bildwissenschaften, ebenso wie der Soziologie, Philosophie und der Medienwissenschaften - , verschiedene Professionelle im Kunstfeld und die Studierenden der jeweiligen Hochschule ein. Die prozessuale Arbeitsform in den Projekten erlaubt in den einzelnen Stadien unterschiedliche Grenzbestimmungen zwischen Aufgaben, Positionen und Feldern wie auch deren Thematisierung und Reflexion. Über die möglichen Annäherungs- aber auch Abstoßungsprozesse zwischen den Disziplinen oder zwischen Kunst und Wissenschaft hinaus stehen vor allem die Rollen aller Beteiligten kontinuierlich zur Disposition, verändern sich innerhalb eines Projektes auch mehrfach.

Inhaltlich organisierte sich die bisherige Arbeit des KUNSTRAUMS und des /D/O/C/K Projektbereich um Themen wie die Definition, Formalisierung und Honorierung von projektorientierter Kunst, um die Möglichkeiten und Verhältnisse von selbstorganisierten Strukturen im kulturellen Feld, um die Bedeutung von "immaterieller" Arbeit im künstlerischen und kulturellen Feld, um Konstitutionen und Wandlungen kultureller, professioneller und institutioneller Identitäten, um das Verhältnis von Kunst, Ökologie und Nachhaltigkeit oder um die Öffnung archivarischer Praktiken jenseits des Erinnerungsdiskurses.[6] Bestimmend für die Projektarbeit an beiden Orten ist zum einen ein relationales Verständnis des gesellschaftlichen Bereichs "Kunst" und zum anderen ein durch ein "Netz von Beziehungen und Übertragungen" charakterisiertes Verhältnis theoretischer und praktischer Aktivitäten.[7] Als experimentelles Ausbildungsmodell zielt sie auf Erprobungen des Ernstfalls mit emanzipatorischer Ausrichtung. Praxiserfahrungen zu sammeln erschöpft sich mithin

nicht in der Rekapitulation und Einübung etablierter Fertigkeiten und Verhältnisse, sondern ist gerade auf deren Veränderungspotenzial gerichtet.[8]

Das ohnehin latente Risiko, dass der Modellversuch sich zum integrierten Bestandteil der Institution wandelt, dass er deren Machtausübung eher stabilisiert, als ihr widerständig zu begegnen, erhöht sich sowohl in Lüneburg als auch in Leipzig dadurch, dass es sich bei der mit dieser konzeptionellen Ausrichtung stattfindenden Projektarbeit nicht um einmalige Ereignisse oder Prozesse handelt, sondern dass sie als Praxis mittlerweile auf eine mehrjährige Geschichte zurückblicken kann. Um dennoch die Falle eines zur Dauereinrichtung mutierenden Experiments zu umgehen, das die institutionellen Aneignungsverfahren kritischer Ansätze und Methoden in sich verstärkt, setzen KUNSTRAUM und /D/O/C/K Projektbereich vor allem auf hybride, prozess-orientierte, transitorische, kontingente und performative Verfahren. Verfahren, die in mehrfacher Hinsicht die institutionellen Regeln und die mit ihnen durchgesetzten Anforderungen, zumal in ihren jüngsten effizienzorientierten, ökonomisierten Erscheinungsformen, wie sie Modularisierung und kontinuierliche Evaluationsprozesse hervorbringen, durchkreuzen: Den Semestertakt verlassende Prozessualität, Überschneidungen und Überlappungen von Rollen und Disziplinen, immer wieder neue Formationen diskursiver Räume, die Flüchtigkeit der jeweils zusammenarbeitenden Gemeinschaften und der stets mit angelegte Aufführungscharakter sind einige dieser potenziell widerständigen Dimensionen der Projektarbeit.[9] Auf drei von ihnen - diejenigen, die im Zusammenhang mit Rollenüberlagerungen, Transitorischem und Performativität stehen - will ich im Folgenden gesondert eingehen.

I.

Die - auf mehrere und wechselnde Akteure verteilte - Rolle der Lehrenden ist innerhalb der hier beschriebenen Projektarbeit gekennzeichnet durch einen reflektierenden Umgang mit der eigenen Position in dem Spannungsfeld, das sich zwischen institutioneller Verantwortung und unabhängiger Forschung, zwischen hierarchischer Weitergabe legitimierten Wissens und kollektiver experimenteller Arbeit auftut. Der ebenfalls vermittelnden Position von Kurator/innen nicht unähnlich[10], vollziehen im Allgemeinen auch Lehrende einen Spagat, der die Unterschiede, die Pierre Bourdieu in seinem Text "Genese und Struktur des religiösen Feldes" zwischen Priestern und Propheten beobachtete, zu überbrücken sucht. Die Priester sind dabei die "Inhaber eines gesellschaftlich anerkannten und institutionalisierten Kapitals an religiöser Autorität", deren Pflichten darin bestehen, Ordnung zu stiften, mithin die symbolische Macht der Institution, hier der Kirche, aufrechtzuerhalten. Die Propheten dagegen sind darauf ausgerichtet, die "gewöhnliche Ordnung" in Frage zu stellen, dabei neuartige Heilsgüter zu produzieren und zu verbreiten, die zur Diskreditierung der alten dienen können. Sie begegnen also der Orthodoxie mit Häresie. Auch hier besteht die Möglichkeit einer von Veränderung in Affirmation umschlagenden Akzeptanzbewegung, kann doch in der Entwicklung des Machtkampfes zwischen Priester und Kirche einerseits und Prophet und Sekte andererseits, die Sekte zur Kirche werden, um damit zugleich dazu bestimmt zu sein, eine neue Reformation auszulösen.[11]

Übertragen auf den Kontext einer Hochschule ist damit zum einen die von Lehrenden eingenommene vermittelnde Rolle angesprochen, in der sie die Einstiegsvoraussetzungen in das Feld,

die sie selbst erfüllten, an die Studierenden weitergeben, um gleichzeitig ihre Stellung im Feld dadurch zu festigen, dass sie sich in ihrer künstlerischen und/oder forschenden Praxis über eben diese Kriterien hinwegsetzen und die etablierte Lehrmeinung in Frage stellen. In dieser Zwickmühle zwischen Verpflichtungen der auftraggebenden Institution gegenüber und den Autonomieansprüchen des Feldes organisieren Lehrende im Kunstfeld ihre Arbeit im Überschneidungsbereich administrativer bzw. ökonomischer und künstlerischer Anforderungen.[12] In besonderem Maße exemplifizieren sie damit die Problematik postindustrieller Arbeitsverhältnisse, wie sie derzeit in dem um das von Foucault vorgestellte Konzept der "Gouvernementalität" geführten Diskurs verhandelt wird. Die Selbsttechnologien, durch die eine zum gesellschaftlichen Leitbild gewordene "autonome" Subjektivität verbunden wird mit wirtschaftlichen Regierungszielen, kommen hier zum Einsatz.[13]

Ausgehend und zugleich abweichend von Bourdieus dichotomem Modell lässt sich für Lehrende ein mit kritischen Perspektiven ausgestatteter Handlungsspielraum in Haltungen und Verfahren ausmachen, mit denen sie sich weder auf die Seite der Priester noch auf diejenige der Propheten schlagen, sondern das zwischen beiden Rollen bestehende Verhältnis in die forschenden und experimentierenden Aktivitäten einbinden. In einem Modus kritischer Reflexion wechselweise Aufgaben, Praktiken und Zuschreibungen beider Positionen anzunehmen bedeutet, sich in einer dritten - transitorischen, flexiblen und hybriden - Position zu verorten, deren Eigenschaften sich im Vollzug der eigenen Praxis jeweils neu bestimmen.

II.

Gestützt wird diese dritte Position der Lehrenden durch die Einbettung in kollektive Arbeitsprozesse, die auf vorübergehender Gemeinschaftsbildung aufbauen. Anstatt fester Gruppenbildungen für die Arbeit an einem oder sogar mehreren Projekten, erfolgen der Zusammenschluss und die Kooperation aufgrund jeweils veränderter Fragestellungen und entsprechender Interessen. Hochschul-interne ebenso wie -externe Verhältnisse und Diskurse können den Ausgangspunkt der projektspezifischen Partizipation darstellen, deren Formate, Methoden und Ziele sich erst in der gemeinsamen Arbeit entwickeln. Der vorübergehende Charakter des Zusammenschlusses garantiert dabei sowohl das Weiterbestehen einer individuellen Praxis der einzelnen Partizipierenden als auch den projektiven "Entwurfs"-Charakter, den Miwon Kwon als Kriterium für eine gelungene "community based art" ansetzte - einen projektiven "Entwurfs"-Charakter, durch den die kollektive Arbeit ihr bestehende soziale, ökonomische oder etwa institutionelle Beziehungen gestaltendes und damit kritisches Potenzial entfaltet. [14]

Mit diesen Eigenschaften verstehen sich der KUNSTRAUM sowie der /D/O/C/K Projektbereich als sozial und diskursiv konstituierte Räume ohne notwendigen festen Ort - Räume, für die Foucaults in mehrfacher Hinsicht eher unspezifische Definition der "Heterotopie" eine gewisse, allerdings um die Strategie des Performativen erweiterte Relevanz besitzt: Mittels der verschiebenden Wiederaufführung von Verhältnissen und Bedingungen im kulturellen Feld erarbeiten beide Räume ihr Potenzial als Gegenplatzierungen und Widerlager, "in denen die wirklichen Plätze der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind".[15]

III.

Die performativen Qualitäten der Projektarbeit beruhen schließlich darauf, dass sie über die bereits genannten Eigenschaften hinaus auch die Verknüpfung von einübenden und aufführenden Verfahren einschließt. Wenn Themen wie Selbstorganisation, Netzwerkbildung, Selbstpositionierung oder der künstlerische Arbeitsbegriff im Zentrum solcher Projektarbeit standen, waren sie nicht nur Gegenstand historischer oder theoretischer Untersuchung und Aufarbeitung, sondern entwickelten sich im Vollzug auch jeweils zum Teil der eigenen Praxis. Alle Teilnehmer/innen - Studierende, Lehrende und eingeladene Gäste - waren im Verlauf der gemeinsamen Arbeit in Prozesse etwa der Netzwerkbildung ebenso eingebunden wie in Verfahren und Strategien der Selbstpositionierung im Feld. Auf der Basis einer kritischen Analyse von Bedingungen und Verhältnissen solcher Aktivitäten wurden diese mittels Ausstellung, Tagung oder Video in einer Weise auf die Bühne gebracht, dass die Partizipierenden diese selbst vollführten und im Sinne Judith Butlers in der Wiederholung verschoben.[16] Die Tatsache der Aufführbarkeit wies dabei die Bedingungen und Verhältnisse als nicht gegeben, sondern kontingent und gestaltbar aus, die Aufführung selbst vollzog die Gestaltung. In diesem Wechselspiel von nachahmender Nähe und theatraler Distanz, das integrierter Bestandteil der beschriebenen Projektarbeit ist, ist ihr politisches Potential angelegt, das nicht zuletzt auch die Zwickmühle der Lehre im Kunstfeld auf die Bühne bringt, um mit deren Naturalisierungen zu brechen.

---

[1] Der vorliegende Text stellt eine erweiterte Fassung dar des unter dem Titel "Modellversuch Projektarbeit. Institutioneller Widerstand oder emanzipatorische Praxis" veröffentlichten Beitrags

zu "Kulturrisse", Nr. 76, 1/2004, S. 14-16 sowie des Aufsatzes "Performative Abweichung. Überlegungen zur Projektarbeit in Ausbildungssituationen" in "Texte zur Kunst", Heft 53, 14. Jg., März 2004, S. 70-74.

[2] Vgl. Luc Boltanski/ Eve Chiapello: Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel, in: Marion von Osten (Hg.): Norm der Abweichung, Zürich/New York 2003, S. 67-68. Der Aufsatz von Boltanski und Chiapello, erstmals publiziert in "Berliner Journal für Soziologie", 4 (2002), fasst Hauptthesen ihrer Untersuchung "Le nouvel esprit du capitalisme", Paris 1999 zusammen.

[3] Vgl. Thomas Lemke / Ulrich Bröckling / Susanne Krasmann: Gouvernementalität, Liberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung, in: Ulrich Bröckling/ Susanne Krasmann/ Thomas Lemke (Hg.), *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt/Main 2000, S. 30; vgl. Siegfried J. Schmidt: Kreativität – Innovation - Aufmerksamkeitsökonomie, Unpubliziertes Vortragsmanuskript, S. 4-5.Ich danke Siegfried J. Schmidt für die Überlassung des Manuskripts.

[4] Vgl. James Elkins: Why Art Cannot be Taught. A handbook for art students, Chicago 2001, bes. S. 91-110.

[5] Den Titel ihrer Publikation begründend, heißt es bei Marion von Osten: "Wenn Dissidenz, Kritik und Subversion zum Motor der Modernisierung eben jener Verhältnisse werden, die zu unterminieren, abzuschaffen oder wenigstens zu denunzieren sie einmal angetreten waren, verkehrt sich das Verhältnis von Norm und Abweichung." Marion von Osten (2003), a. a. O., S. 7.

[6] Seit 1994 wurden in dem von Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig und mir geleiteten "Kunstraum der Universität Lüneburg"

folgende Projekte realisiert: Andrea Fraser/ Helmut Draxler: Services (1994); Clegg & Guttmann: The Transformation of Data into Portraiture (1994); Christian Philipp Müller: Touring Club (1994-95); Fabrice Hybert: Testoo (1995-96); Christian Boltanski: Les Archives des Grandparents (1996); Thomas Locher/ Peter Zimmermann: Öffentlich/Privat (1996); Renée Green: The Digital Import / Export Funk Office (1996-97); Christian Philipp Müller: Der Campus als Kunstwerk (1997-98); Hans-Peter Feldmann: Interarchiv (1998); Dan Peterman: Treibhaus (1999). Projekte des /D/O/C/K/-Projektbereichs, der sich, geleitet von Alexander Koch und mir, mit der Neubestimmung der Funktionen der Galerie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig, befasst, waren: Drei Tage: Herstellen von Öffentlichkeit: Künstlerische Selbstorganisation (2000); Selbstpositionierungsstrategien im Kunstfeld/ work in progress. Eine Videoproduktion in Zusammenarbeit mit Christian Jankowski (2001); In welcher Haltung arbeiten Sie bevorzugt? Kunst im Verhältnis zur Konstruktion von Arbeit, in Zusammenarbeit mit Andreas Siekmann (2001); be creative! Der kreative Imperativ, in Kooperation mit Marion von Osten (2002).

[7] Hier kommt einerseits Pierre Bourdieus Begriff des « Felds » zum Tragen, einem Netz oder einer Konfiguration objektiver Relationen zwischen Positionen. Darin befinden sich die einzelnen Akteure – im Kunstfeld sind das etwa Künstler/innen, Kurator/innen, Kunstkritiker/innen, Galerist/innen etc. – in einem kontinuierlichen Positionierungsprozess zu einander, vgl. Pierre Bourdieu, Loïc J. Wacquant: Reflexive Anthropologie, Frankfurt a. M. 1996, S. 127. Andererseits rekurriert diese Arbeitsweise auf das von Michel Foucault und Gilles Deleuze propagierte Verhältnis von Theorie und Praxis, vgl.: Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze. Die Intellektuellen und die Macht, in : Michel

Foucault : Von der Subversion des Wissens, Frankfurt a. M. 1993 (1974), S. 106-108.

[8] Zur Zielsetzung der Arbeit des "Kunstraum der Universität Lüneburg" vgl. Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig: Games Fights Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung, Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren, Ostfildern-Ruit 1996, S. 7-9.

[9] Die ausführlichere Behandlung der politischen Perspektiven der Projektarbeit geht über den hier zur Verfügung stehenden Rahmen hinaus. Eine Publikation zur Arbeit des /D/O/C/K/-Projektbereichs erscheint im Juni 2004.

[10] Vgl. dazu ausführlicher Beatrice von Bismarck: Kuratorisches Handeln: Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen, in: Marion von Osten (2003), a. a. O., S. 81-98.

[11] Vgl. Pierre Bourdieu, "Genese und Struktur des religiösen Feldes", in: ders., *Das religiöse Feld: Texte zur Ökonomie des Heilsgeschehens*, Konstanz 2000, S. 77, 79, 81, 86.

[12] Vgl. dazu auch Beatrice von Bismarck: Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen, in: Marion von Osten, a.a.O., S. 81-98.

[13] Vgl. Thomas Lemke/ Susanne Krasmann/ Ulrich Bröckling: Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung, in dies. (Hg.): Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, Frankfurt a. M. 2000, S. 29-30

[14] Zum projektiven Charakter kollektiver Arbeit vgl. Miwon Kwons Ausführungen zur Gemeinschaftsbildung in der community-based art in Berufung auf Linda Singer, Miwon Kwon: Ortungen und Entortungen der Community, in: Christian Meyer, Mathias Poledna (Hg.), Sharawadgi. Köln 1999, S. 214 sowie dies.: One Place After Another. Site-specific art and locational identity, Cambridge, Mass. / London 2002, S. 154-155.

[15] Vgl. Michel Foucault: Andere Räume (1967), in: Michael Wentz (Hg.): Stadt-Räume, Frankfurt a. M./ New York 1991, S. 68.

[16] Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M. 1991, S. 202-208.