

Mediale Aufmerksamkeit versus Political Correctness

Eines der zentralen Problemfelder des Genres scheint auf das mediale Interesse und die immerwährenden Versuche, es zu wecken, fokussiert zu sein. Zugegeben: Kunst lebt auch durch die Medien. Was also tun, um sie „auf seine Seite“ zu ziehen? Mehr Marketing? Dann wäre es sinnvoll und konsequent, in diese Richtung zu denken und zu handeln: Kooperationen mit namhaften Institutionen eingehen, glamouröse Schirmherrschaften gewinnen, punktuell leuchtende Events präsentieren, vorwiegend renommierte Künstler und Künstlerinnen einladen – und vor allem Kunst realisieren, die – im wahren Wortsinne – viel herzeigt und möglichst leicht vermittelbare Bilder produziert. Effektiv wäre sicher auch, ein Projekt mit einer gehörigen Portion Provokation schmackhafter zu machen. Und hier offenbart sich dann deutlich die Schizophrenie der Geschichte: Der Drang nach medialer Aufmerksamkeit auf der einen Seite und die Wahrung von „Political Correctness“ bei Inhalt, Format und eigenem Verständnis einer Arbeit auf der anderen lassen sich kaum miteinander vereinbaren.

Dies gibt erneut Anlass, auf Spezifika des hier verhandelten Genres einzugehen. Die temporäre Intervention im Stadtraum unterliegt Rezeptionsbedingungen, die mit dem herkömmlichen Kunstbetrieb nicht vergleichbar sind – nicht zuletzt wurde das Genre genau aus diesem Grund entwickelt: Es richtet sich in erster Linie an den zufälligen Betrachter.¹ Im Grunde wurde es doch auch entwickelt, um die definierten Räume der Kunst zu verlassen und sich deren Aufgeladenheit zu entziehen: Sich zum Volk bewegen! – war programmatischer Konsens.² Und es ging immer auch um Unabhängigkeit – vom Kunstmarkt und seinen Mechanismen im weitesten Sinne, in Bezug auf Inhalte und Formate im engeren. Die andere Seite der Unabhängigkeit führte aber gelegentlich auch zu Unannehmlichkeiten: Die Abkehr von den Verwertungsströmen des Kunstmarktes kann auch zu monetärer Ausgeschlossenheit und zur Marginalisierung innerhalb der herrschenden Aufmerksamkeitsökonomie führen.

„Hohe“ und „niedere“ Kunst: neue Rollenzuweisungen in der „globalisierten“ Welt?

Es gibt auch gänzlich andere Sichtweisen des Genres, die sowohl seine innere Rezeption – also durch die Künstler und Künstlerinnen selbst – als auch seine Reputation nach außen beeinflussen. 2004 haben wir ein künstlerisches Austauschprojekt zwischen Berlin und Buenos Aires durchgeführt, bei dem

¹ Dies trifft natürlich auch auf die gesamte Bandbreite der Kunst im öffentlichen Raum zu: auf die Happenings und Aktionen in ihren Anfängen genauso wie auf die sogenannten „Drop Sculptures“.

² Auch wenn diese Motivation heute mehr in den Hintergrund getreten ist (zumindest als didaktischer Ansatz oder volksbildend bis revolutionär begriffen), findet sie sich aber im neuen Gewand in den verschiedenen Strömungen der Partizipationskunst wieder.

wir in Berlin kuratorisch, in Buenos Aires selbst künstlerisch involviert waren.³ In Argentinien begannen junge Künstler und Künstlerinnen nach der massiven Geldentwertung und den Bevölkerungsprotesten Ende 2001, Kunstformen für den öffentlichen Raum zu entwickeln und stellten sie in einen politischen Kontext: Sie kritisierten unter anderem die Macht US-amerikanischer Banken, die Bereicherung der einheimischen Eliten und klagten die dunkle Vergangenheit des Landes während der Militärjunta an. Die Projekte waren zumeist aktionistisch oder performativ, daneben wurden Ausstellungsformate für den „White Cube“ entwickelt, die konzeptionalistische Ansätze mit aktuellen politischen Inhalten verbanden. Die Künstler und Künstlerinnen sahen und ergriffen ihre Chance in einer aufkeimenden neuen sozialen Bewegung, während das Establishment – Institutionen, Kuratoren, alteingesessene Künstler und Künstlerinnen – über diese neuen Richtungen eher verärgert waren. Neben der Kritik an ihren politischen Ausrichtungen und einigen internen Streitereien über bestimmte Ausstellungsprojekte und die Auswahl der Künstler und Künstlerinnen, wurde auch das Genre der öffentlichen Interventionskunst nicht verschont: Es wurde als eine „niedere“ Form der Kunstproduktion gesehen – wer nicht in etablierten Institutionen ausstellen kann, muss dies halt auf der Straße tun.

Die Zeiten (und mit ihnen die Sichtweisen) verändern sich im Zuge der fortschreitenden „Globalisierung“. In ihr wächst derzeit die Überzeugung, dass sich der Spies auch umdrehen könnte: Die im wohligen Heim geführten Diskussionen über Ausbeutung und Armut werden nun auch ohne aufwendige Fernreise direkt erlebbar. Diese andere Seite der „Globalisierung“ verschont auch nicht den internationalen Kunstmarkt: Während die in rasender Geschwindigkeit wachsenden neuen Käuferschichten in Asien⁴ derzeit die Herzen der international agierenden Galeristen höher schlagen lassen, wird die Dominanz (wenn nicht gar Ausschließlichkeit) zeitgenössischer Kunst der ehemaligen „ersten Welt“ endlich gebrochen, und diese Entwicklung befindet sich erst in ihren Anfängen. Damit jedoch steigt nicht nur der Konkurrenzdruck innerhalb der strategischen Gruppen im Betriebssystem Kunst (Käufer – Verkäufer – Künstler/Künstlerinnen), sondern auch innerhalb der verschiedenen Genres: Wird die kaufbare Kunst in dieser unaufhaltsamen Bewegung also wieder zur „hohen“ Kunst? Und bekommen die temporären, nicht verkaufbaren Formate erneut den Stempel des „Niederen“ aufgedrückt? Dies sei als Gedankenspiel dahin gestellt. Doch fest zu stehen scheint, dass es immer schwieriger für die Interventionskunst werden wird, sich im Klammergriff einer sich verstetigenden Ökonomisierung und exponential ansteigenden Konkurrenz durchzusetzen – die Rahmenbedingungen werden schlechter, und die Frage, die wir bereits gestellt haben, wird noch dringlicher: Für wen und warum machen wir diese Kunst?

³ „First View“ wurde im Rahmen des „Metropolprojekts Buenos Aires – Berlin“ und in Kooperation mit dem Ibero-Amerikanischen Institut sowie den drei Berliner Bezirksämtern Neukölln, Lichtenberg und Treptow-Köpenick entwickelt und realisiert: Während eines jeweils vierwöchigen Aufenthalts haben Künstler und Künstlerinnen aus Buenos Aires und Berlin in beiden Städten Interventionen für den öffentlichen Raum konzipiert, umgesetzt und in begleitenden Ausstellungen dokumentiert.

⁴ So empfiehlt zum Beispiel das Niederländische „Service Centre for International Cultural Activities (Sica)“ in einer Studie über die aktuelle Situation in Indien („Quick Scan India“, Februar 2006) einheimischen Künstlern und Künstlerinnen, sich zwecks Neukundengewinnung verstärkt in Indien umzuschauen.

Für wen – diese Frage ist einfach, und wir haben sie beantwortet: für die zufälligen Betrachter, in erster Linie Anwohner und Menschen auf ihren Arbeitswegen. Das „Warum“ jedoch ist diffiziler – und seit wann fragt die Kunst nach den Gründen ihres Daseins? Es scheint in der Eigentümlichkeit des Genres und seiner Historie zu liegen („drop sculptures“, „Kunst am Bau“-Verschönerungen und vor allem eine weit verbreitete, ablehnende Haltung der mit dieser Kunst „beglückten“ Bevölkerung), die zu einer kontinuierlichen Selbstreflexion führt: „(...) Vielmehr liefern sie (die Künstler und Künstlerinnen, d. Verf.) seit Jahren sogar nur noch selten fotogene und damit ‚außenwirksame‘ Skulpturen ab; dafür bevorzugen viele kleine, fast unsichtbare Interventionen am Rande der Wahrnehmungsschwelle oder verstehen sich auf einmal gar selbst als Dienstleister, die in ihrem Publikum potenzielle Kunden sehen, welche man auf keinen Fall verprellen möchte. Daher wird Kunst auch nicht mehr als das radikal ‚Andere‘ inszeniert, in schroffem Gegensatz zu allem, was sonst im öffentlichen Raum auftaucht, sondern man entwickelt Aktionen oder Events, bei denen auf den ersten Blick oft gar nicht auffällt – und nicht auffallen soll! –, dass sie unter ‚Kunst‘ laufen. Die Künstler scheinen auf ihre Art daraus gelernt zu haben, dass Arbeiten im öffentlichen Raum lange Zeit als ‚unerwünschte Monumente‘ empfunden wurden, und bevorzugen daher die kleine Geste, fordern nicht mehr laut und aggressiv – eben auch sendungsbewusst – Aufmerksamkeit ein. Aber genau damit bringen sie das Fremdenverkehrsamt um die Chance, in Werbeprospekten, Festschriften oder Katalogen mit Abbildungen von imposanten, signalhaft als Kunst wahrnehmbaren Werken zu beeindrucken.“⁵ Abgesehen davon, dass es keinen Sinn macht, kontextorientierte Kunst für eine ansässige Bevölkerung zu machen, wenn diese das Ansinnen überwiegend ablehnt, hat sich das Genre durch seine meist temporäre Ausrichtung vom „unerwünschten Monument“ emanzipiert. Doch es werden wieder höchst „fotogene“ Werke geschaffen, die anfangs zwar oft auf deutlich artikulierte Ablehnung stoßen, deren Abbau nach ein oder zwei Monaten dann aber meist zu vernehmbar bedauernden Bekundungen führt. „Die Insel“ von Christian Hasucha, klar in Form und Funktion, und als skulpturaler Ansatz – also als „Kunst“ erkennbar, wurde zum „Star“ der Medien bei den diesjährigen Projekten von Okkupation. Auch wenn beim Aufbau etliche Passanten davon ausgingen, dass hier wohl ein neuer Imbiss entsteht, war schnell klar, dass es sich um einen Eingriff jenseits einer ökonomischen Idee handeln musste. Aufgrund der erforderlichen Anmeldung der „Insel“ zur Nutzung als Picknickplatz (oder ähnliches) für geladene Besucher, hat ihr Christian Hasucha jedoch eine Dimension hinzugefügt, die sich der „monolithischen“ skulpturalen Betrachtungsweise nicht auf Anhieb erschließt. Ähnlich wie bei seinem Projekt, das er gemeinsam mit Walter Siegfried in der Berliner Gropiusstadt durchgeführt hat⁶, weist er auch bei der „Insel“ dem Nutzer/ Betrachter des Werkes die Rolle eines Fremdkörpers zu, der gleichsam Teil der interventionistischen Strategie wird. Wie auch in der Gropiusstadt führte dies vereinzelt zu negativen Reaktionen von Passanten (in Form von Lebensmittel-„Bewurf“). Die Frage nach den Rezipienten wird hier ganz offensiv

⁵ Wolfgang Ullrich: Außen hui, innen unauffällig. In: Public Art. Florian Matzner (Hg.), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004, S. 420

⁶ Für „Ansichtslieder und Gegenwartstribüne“ (Pilotprojekt Gropiusstadt 2003) wurde eine tragbare Zuschauertribüne an mehreren Tagen an verschiedenen Orten in der Gropiusstadt aufgestellt. Während geladene Gäste auf der Tribüne Platz nahmen, trug Walter Siegfried unter Klavierbegleitung aus tragbaren Lautsprechern Lieder von Franz Schubert und Johannes Brahms vor.

angegangen: Die „angereisten“ Besucher machen sich und das Kunstwerk – teilweise deutlich spürbar – zu einem Fremdkörper.

Die beiden anderen „fotogenen“ Werke (im Sinne eines vermittelbaren Bildes und einer „Standort-treue“) der diesjährigen Projektphase waren „Agglomération“ von Veronika KelIndorfer und „Die Uhr“ von Tatzu Nishi. Während sich der Neonschriftzug „Stadtbücherei“ in Veronika KelIndorfers Arbeit visuell nahtlos in die Ästhetik der Hufeisensiedlung einfügte und mit einer Leichtigkeit die Zeit um etwa 50 Jahre zurückdrehte, pflanzte Tatzu Nishi mit seiner überdimensionierten Uhr ganz offensiv einen Fremdling in die raue Welt der Wutzkyallee und überhöhte dessen Eigenartigkeit noch mit einer kindlich-naiv anmutenden Gestaltung des Uhrblatts. Während „Agglomération“ wochenlang keinen Eingriffen von Passanten oder Bewohnern der Siedlung ausgesetzt war, wurde „Die Uhr“ etliche Male „umgestaltet“: zunächst durch kleinere Tags, nach zwei Wochen jedoch auch durch einen großen Namenszug („Osama Bin Laden“), der jedoch mit einer gewissen ästhetischen Überlegung aufgebracht wurde und nicht die Ziffern der Uhr überdeckte. „Osama Bin Laden“ wurde am folgenden Tag von uns übermalt, nach dem Trocknen jedoch schien der Name immer noch durch. Zwei Tage später stellten wir fest, dass irgend jemand noch einmal ans Werk gegangen sein musste, denn „Osama“ war nun spurlos unter einem erneuten Anstrich verschwunden (siehe S. 53). In den folgenden Wochen wurden fast täglich die Zeiger der Uhr verbogen – und von anderen wieder zurecht gebogen. In dieser Pflege liegt das Erstaunliche dieser Intervention: Eine fast kontinuierliche Wartung der Uhr stellte sich ohne unser Zutun ein. Auch dies ist eine Form von Akzeptanz, bei der verschiedene Gruppen untereinander aushandelten, wie mit dem neuen Objekt in ihrer Umgebung umzugehen ist, ohne dass weder der Künstler noch wir in diesen Aushandlungsprozess eingebunden wurden.

Ein Schritt nach vorne, zwei zurück zum Markt: Kriterien für das Überprüfen nachhaltiger Wirkungen

Die Frage nach dem Gelingen einer temporären Intervention wird bei den eher skulptural gedachten Arbeiten zumeist mit Hilfe der Kriterien „Idee“ und „Realisierungsvermögen“ beantwortet (in ästhetischer, raumbegreifender und kontextorientierter Hinsicht sowie bezüglich ihrer Akzeptanz).

Schwieriger wird diese Frage bei den Arbeiten mit einem definierten partizipatorischen Ansatz: Was, wenn keine oder nur wenige mitmachen wollen? Muss eine solche Kunst Kriterien der Nachhaltigkeit erfüllen? Und wenn ja – nachhaltig in welchem Sinne? Reicht schon eine Anregung, wie Kai Bauer im letzten Band beschrieben hat: „(...) Sie (die Künstler, d. Verf.) stellen damit oft die Machtverhältnisse auf den Kopf, indem sie die Meinungsführerschaft jedem Einzelnen überlassen und die Eingriffsmöglichkeiten in die aktuelle Lebenswelt erweitern, als Impulsgeber für Prozesse der Selbstorganisation. In einem kleinen, modellhaften Rahmen wird damit auf Zeit eine erfahrbare Alternative der erweiterten Mitbestimmung im urbanen Raum eröffnet.“⁷ Fraglich bleibt dennoch, ob es Künstlern und Künstlerinnen tatsächlich gelingen kann, „auf Zeit eine erfahrbare Alternative der (...) Mitbestimmung zu eröff-

⁷ Okkupation – Realisierungen 2005, S. 15

nen“, wenn ihnen selbst nur eine (meist stark) begrenzte Zeit dazu zur Verfügung steht. Künstler und Künstlerinnen können es sich in der Regel kaum erlauben, über einen längeren Zeitraum ausschließlich an einem einzigen Projekt zu arbeiten, was – neben dem schlichten Finanzierungsproblem – auch mit der Karriereplanung zusammenhängen kann: Ein vermindertes Engagement für andere Ausstellungen, Projekte, Symposien etc. kann schnell zu einer Marginalisierung der eigenen künstlerischen Position führen. (Ohne Frage könnte – andersherum betrachtet – ein positiver Abschluss eines langfristigen Projekts, verbunden mit etwas Glück bei der medialen Kommunikation, durchaus auch eine Karriere befördert werden, das Risiko bleibt aber schwer kalkulierbar.) Wie kann also ohne „völlige“ Hingabe, die ja auch die Gefahr von erheblichen Rollenkonflikten nach innen und außen birgt (Künstler, Sozialarbeiter, Kollege, Freund...), trotzdem eine Nachhaltigkeit im Sinne einer situationsverbessernden Hinterlassenschaft für beteiligte Bevölkerungsgruppen erzeugt werden? Eine Antwort hat die Wiener Gruppe WochenKlausur gefunden, die für ihre Projekte regionale Partner sucht, die die Ideen und Ansätze der Gruppe selbständig weiterführen, so dass sie nach der künstlerischen Initialzündung weiterhin Bestand haben.⁸

Einen anderen Ansatz verfolgte das Projekt von Eva Hertzsch & Adam Page mit dem Internationalen Bund (IB) BZ Neukölln. Ihre Idee hatte mehr als ein Jahr Zeit zu wachsen und setzte dabei stark auf die Teilnahme nicht nur der Jugendlichen des IB, sondern auch auf das Mitwirken vieler Neuköllner Vereine. Das Projekt war experimentell angelegt und ging Schritt für Schritt vor. Gerade aufgrund der Offenheit und der geringen Vorgaben funktionierte die Zusammenarbeit mit den unterschiedlichen Partnern auf einer Ebene von Selbstverständlichkeit – die Bereitschaft mitzumachen und zu helfen war beeindruckend. Bei den unterschiedlichen Gruppen, die zeitweise in das Projekt eingebunden waren, gestaltete sich die Zusammenarbeit mit den Jugendlichen des IB, die kontinuierlich beteiligt waren, sicher am nachhaltigsten: Viele von ihnen haben neue Möglichkeiten einer freien kreativen Zusammenarbeit kennen- und schätzen gelernt.

Bei der abschließenden einwöchigen Aufstellung des von den Jugendlichen in ein Wettbüro verwandelten Bauwagens auf dem Hermannplatz, in dem die zuvor inszenierten Wettkämpfe der Neuköllner Sportvereine und Schulen präsentiert wurden, zeigte sich dann aber ein geringes Interesse der zuvor Beteiligten: Sie fühlten sich offensichtlich zwar mit Einzelaspekten des Projekts verbunden, identifizierten sich aber nicht mit dem Gesamtprojekt. So wurde die Präsentation wieder zum Projekt der Ideengeber Eva Hertzsch und Adam Page und positionierte sich auf dem Hermannplatz neu. Aufgrund der Komplexität der konzeptionellen Idee, die auf die Sensibilisierung des Themas „Umnutzung des Flughafengeländes Tempelhof“ (nach der geplanten Einstellung des Flugbetriebes) abzielte, war diese Rückbesinnung auf die Initiatoren folgerichtig. Dem stark partizipativen Gehalt und den Potentialen an Nachhaltigkeit – vor allem bei den Jugendlichen des IB – tat diese „Arbeitsteilung“ eher gut, durch sie

⁸ Siehe www.wochenklausur.at

konnte nie das Gefühl der Instrumentalisierung aufkommen; dem Betrachter erschlossen sich diese Aspekte der Intervention allerdings erst, wenn er das Gespräch suchte.

Auch bei dem diesjährigen Projekt von ILAP spielte ein Verein die entscheidende Rolle: der Spielmansszug „Freie Spielleute Berlin-Neukölln 1920 e.V.“. In den Vorgesprächen mit den Musikern und Musikerinnen fiel einem Thema eine zentrale Rolle zu, das immer dann an Brisanz gewinnt, wenn lokale Gruppen in ein künstlerisches Projekt involviert werden sollen: die Gefahr der Instrumentalisierung, eine Problematik, die sich bei der Arbeit von Eva Hertzsch und Adam Page jedoch nicht stellte.⁹ Das von ILAP erdachte, überaus komplexe Konstrukt des „Mayer’schen Dossiers“ erforderte in diesem Jahr eine prägnante Visualisierung, die von den Spielmannsleuten ausgeführt werden sollte, indem sie eine (bezahlte), wenn auch recht ungewöhnliche Dienstleistung erbringen und damit das Werk der Künstler abrunden sollten. Nach anfänglicher Skepsis konnten die Musiker und Musikerinnen dank der Gespräche mit Roel van Timmeren, in denen er sie von der Ernsthaftigkeit des Konzepts überzeugte, zu einer Teilnahme motiviert werden. Der „stumme“ Spielmansszug, der an vier Tagen durch Neukölln zog, gab etlichen Passanten die Möglichkeit, die Choreographie seiner Darbietung zu betrachten, ohne sich bereits vorher abgewandt zu haben (denn die Musik, verbunden mit dem Aufmarschieren der uniformierten Spielmannsleute, wird heutzutage von vielen als wenig zeitgemäß abgetan). Einige Betrachter erkannten vielleicht die Poesie, von der die Umgebung für einen kurzen Moment erfüllt wurde. Und darüber hinaus? Dies ist eine Frage, die sich der Klärung verschließt, und für diese Arbeit auch unerheblich ist. Doch sie spielt bei allen partizipatorischen und/oder auf Nachhaltigkeit angelegten Projekten eine Rolle, denn welche Ziele verfolgt ein Künstler, eine Künstlerin? Primär geht es um die Umsetzung einer Idee, und natürlich kann diese auch beinhalten, Hilfestellungen zu leisten, Lebenssituationen zu verbessern, Strukturen zu verändern, etc. Doch immer dann, wenn Künstler und Künstlerinnen ihre (beispielgebende) Position verlassen und Teile der Bevölkerung zu Akteuren der eigenen Kunstproduktion machen, stehen die Fragen nach Instrumentalisierung und Nachhaltigkeit im Raum – und sie müssen von den Künstlern und Künstlerinnen selbst beantwortet werden.

Andrea Knobloch ging mit diesen Fragen anders um und zog aus deren Problematiken Konsequenzen. Bei ihrer Recherche und der anschließenden Führung durch den Bezirk ging es ihr gerade nicht darum, Bewohnern und Bewohnerinnen etwas „Neues“ zu offerieren, sondern Besuchern von „außen“ das Gegebene beachten zu lassen – in Anbetracht der Diskussion um Partizipation und Nachhaltigkeit ein fast revolutionärer Ansatz. Doch Andrea Knobloch geht davon aus, dass öffentlicher Raum bereits mit Nutzungen seiner Anwohner und Anwohnerinnen belegt ist – auch wenn es sich dabei „nur“ um nach außen gerichtete ästhetische Äußerungen handelt, wie etwa die Gestaltung von Vorgärten, Balkonen und Fenstern. In diese Situationen (dank erteilter behördlicher Genehmigungen!) künstlerisch eingreifen zu wollen, bewertet sie als arrogant und stellt so die Frage nach der Instrumentalisierung und Nachhaltigkeit in einen völlig anderen Kontext; ohne sich gegen das Genre prinzipiell auszusprechen, hinterfragt sie aber Wirkungsmechanismen und vermeintliche Selbstverständlichkeiten.

⁹ Vielleicht aus dem beschriebenen Grund, dass die Mitwirkenden nur für „ihren“ Anteil am Projekt Verantwortung und Spaß aufbrachten, das gesamte Vorhaben dabei aber eher in den Hintergrund getreten ist.

Das Thema Nachhaltigkeit ist also auch eine Frage des Standpunktes. So kann jede temporäre Intervention in der Öffentlichkeit, egal ob primär skulptural oder partizipativ gedacht, eine Nachhaltigkeit in sich bergen, da sie Wahrnehmungen in Frage stellen, Möglichkeiten aufzeigen und Kommunikation initiieren kann. Das mag etwas einfach erscheinen, aber in einer im Habermas'schen Sinne individualisierten Gesellschaft – also als Vereinzelung verstanden – können derartige „Investitionen in die Köpfe“¹⁰ durchaus ein wohlfeiles Mittel sein, langfristig Denkprozesse in Gang zu setzen, wobei dies eher eine Glaubensangelegenheit ist, da sich eine solche Entwicklung jeglichen Evaluierungsversuchen entzieht: Es bleibt eine Frage des Standpunktes, wie derart „weiche“ Kriterien bewertet werden sollen. Kompliziert wird es, wenn aus dem Temporären ein aktiver Gestaltungsprozess – stadtplanerisch/ architektonisch oder soziokulturell (sozial/kommunikativ) hervorgehen soll. Dann wird die Überprüfbarkeit der Vorgaben mit Hilfe „harter“ Kriterien – sollten diese formuliert worden sein – notwendig und impliziert natürlich für die ausführenden Künstler und Künstlerinnen auch das potentielle Scheitern, was bitter sein mag, aber letztendlich innerhalb des Kunstbetriebs kaum Auswirkungen hat, da es hier nur selten thematisiert wird. Die Einführung von „harten“ Kriterien der Überprüfbarkeit in den Bereich der temporären künstlerischen Intervention würde zwar gleichsam eine Möglichkeit der Ökonomisierung eröffnen, doch würden sich die Kriterien immer nur auf die „Sondernutzen“ des künstlerischen Werkes beziehen können (Planungskompetenz, Problemlösungsstrategien, Kommunikationspraxis, etc.). Vor allem würde sich die Bewertung einer Arbeit mit Hilfe „harter“ Kriterien auf ihre nachhaltigen gesellschaftlichen Wirkungen beziehen, doch sie kann nicht für die Kunst selbst geltend gemacht werden.¹¹

Je mehr man sich also auf eine Nachhaltigkeit einlässt, desto größer wird die Gefahr, dass das Kunstwerk hinter seinen „Sondernutzen“ zurücktritt – und so auch noch „bewertbar“ wird. Mit „harten“ Kriterien wird zwar nicht das Kunstwerk an sich beurteilt, doch lassen sich Kunst und (Sonder-) Nutzen kaum mehr voneinander unterscheiden, wenn Künstler und Künstlerinnen eine gewünschte Nachhaltigkeit betonen. Aus ökonomischer Sicht mag es sinnvoll sein, Überprüfbarkeit und Sondernutzen anzubieten (die Geldgeber fordern ja zum Teil „objektivierbare“ Kriterien für die Mittelvergabe und zur eigenen Rechtfertigung gegenüber anderen Ressourcen, auch das Marktgeschehen im Neoliberalismus versucht, den Mythos des „Sinnvollen“ aufrecht zu erhalten). Ob durch einen solchen Schritt eine breitere ökonomische Basis für die Kunstproduktion geschaffen werden könnte, bleibt ungewiss, aber den etablierten Kunstinstitutionen den Rücken zuzukehren, war auch eine Emanzipation von den Mechanismen des Kunstmarktes – und diese haben ein knall-„hartes“ Kriterium: die Verkaufbarkeit und den am Markt erzielten Preis. Und so schließt sich der Kreis, und die Katze beißt sich in den Schwanz.

¹⁰ Monica Schümer-Strucksberg in *Okkupation* – Symposium 2004, S. 20

¹¹ Natürlich ist die künstlerische Intervention in soziale Strukturen immer als Ganzes zu denken und beinhaltet diese Ergebnisse, nur ist sie überwiegend zeitlich begrenzt und sollte deshalb ehrlicherweise als Initialzündung verstanden werden, und es ist diese Initialzündung, die im Fachkreis als das künstlerische „Werk“ kommuniziert wird.