

Beruf der Eltern (Beruf des Familienvorstands oder andernfalls der Mutter oder des Vormunds)*	Ecoles						Ecole
	Polytechnique	Centrale	Des Mines	Sup. Aero.	Sup. Elec.	Chimie ENSI	
Landwirte	1	2	5	5	4	5	
Hofbesitzer	1	2	3	4	3	5	
Pächter, Halbpächter, Verwalter	-	-	2	1	3	5	
Landarbeiter	-	-	2	4	3	5	
Selbstständige in Gewerbe und Handel	-	-	2	1	3	5	
Gewerbetreibende	-	-	2	1	3	5	
Handwerker	2	3	4	3	4	5	1
Haftleute	2	3	4	3	4	5	1
Freiberufliche und Führungskräfte	6	7	3	4	3	5	19
Freiberufliche	57	47	6	9	10	4	4
Gymnasial- und Hochschullehrer (privates Bildungswesen)	16	7	41	33	42	10	6
Gymnasial- und Hochschullehrer (öffentliches Bildungswesen)	8	-	9	13	11	7	19
Führungskräfte (Privatwirtschaft)	-	-	-	-	-	-	3
Führungskräfte (Staatsverwaltung)	14	20	4	4	3	-	-
Mittlere Angestellte	19	18	11	11	3	3	7
Volksschullehrer (Privatschulen)	15	18	11	11	10	8	7
Volksschullehrer (Staatliche Schulen)	2	7	18	19	17	10	6
Mittlere Angestellte (Staatsverwaltung)	7	5	-	-	19	6	-
Mittlere Angestellte (Privatwirtschaft)	3	13	8	11	4	5	-
Einfache Angestellte	8	9	6	4	5	5	5
Büroangestellte	8	9	6	4	5	5	5
Kaufmännische Angestellte	8	9	6	4	5	5	5
Arbeiter	2	1	2	6	11	10	6
Vorarbeiter	2	1	2	6	11	10	6
Arbeiter	2	1	2	6	11	10	6
Hilfsarbeiter	1	1	2	7	4	3	3
Dienstleistungspersonal	1	1	2	7	4	3	3
Andere Kategorien	1	1	2	7	4	3	3
Rentiers, ohne Beruf	1	1	2	7	4	3	3
Gesamt	4	4	5	5	5	5	5

Ausgabe 1  
Juli 2019

Journal der Arbeitsgruppe Akademitexte

Vorwort

Fragebögen

Die Aufteilung des Zugangs zum Sinnlichen.

Über soziale Hintergründe der tertiären Kunstausbildung.... RUTH SONDEREGGER

Archaik, Opazität, Privileg:  
Kunstakademien im deutschsprachigen Raum..... DIEDRICH DIEDERICHSEN

Kunstsoldat und Marionette. Eine Dysfunktion wird Auslöser.  
Erste Berliner Experimente & Dynamische Schablonen heute..... SUSE WEBER

Woher kommt die Freiheit  
der sogenannten „freien“ Kunst?..... ALEXANDER GARCÍA DÜTTMANN

JANA EISCHBACH

ARBEITSGRUPPE AKADEMIE TEXTE

Freiheiten

hule kann der Studier...  
führen.

... die in der Regel ein Jahr beträgt und...  
Semester festsetzen.

...zeit kann nur derjenige wieder eingeschrieben werden, den die Hochschule  
Probezeit nicht bestanden hat, kann sich im nächsten Jahr nochmals um die Aufnahme bewerben.

... Professor, in dessen Klasse er einzutreten wünscht. Die Professoren können jedoch  
Studienbewerber zurückweisen, deren Begabung ihnen nicht stark genug zu sein oder deren künstlerische Art die Möglichkeit ihrer Förde-  
rung auszuschließen scheint. Wird ein Bewerber von allen Professoren, die für ihn in Betracht kommen, zurückgewiesen, so wird er  
nicht eingeschrieben.

(2) Mit Genehmigung der Hochschule darf der Studierende während des Studiums in eine andere Klasse übersetzen. Ein Klassen-  
wechsel während der Probezeit oder im Laufe des Semesters wird grundsätzlich nicht zugelassen.

STUDIENZEITVERLÄNGERUNG  
... der Hochschule ein entsprechendes Gesuch einzureichen.

Quelle: La documentation française Nr. 45, 1964.

## *Impressum*

Dieses Heft erscheint im Rahmen des Publikationsseminars *Akademietexte* 2018/2019.

*Journal der Arbeitsgruppe Akademietexte*

Ausgabe 1: *Freiheiten*

Juli 2019

Akademie der Bildenden Künste München

Akademiestr. 2-4

80799 München

AKADEMIE DER  
BILDENDEN KÜNSTE  
MÜNCHEN



### *Herausgeberinnen und Herausgeber*

Eva Burkhardt

Michael Ebbing

Marcin Kowaluk

Maria Muhle

Martin Schmidl

Linus Schuierer

Beowulf Tomek

Giulia Zabarella

### *Lektorat*

Michael Ebbing

Linus Schuierer

### *Gestaltung*

Marcin Kowaluk

Giulia Zabarella

### *Druck*

Studienwerkstatt für Typografie

Akademie der Bildenden Künste München

Akademiestr. 2-4

80799 München

### *Druckverfahren*

Laserdruck und Risographie

### *Auflage*

150

© 2019 Akademietexte

Autorinnen und Autoren, Herausgeberinnen und Herausgeber

2	<i>Vorwort</i> .....	JANA FISCHBACH
2 ff.	Fragebögen .....	ARBEITSGRUPPE AKADEMIETEXTE
6	<i>Die Aufteilung des Zugangs zum Sinnlichen. Über soziale Hintergründe der tertiären Kunstausbildung....</i>	RUTH SONDEREGGER
15	<i>Archaik, Opazität, Privileg: Kunstakademien im deutschsprachigen Raum.....</i>	DIEDRICH DIEDERICHSEN
22	<i>Kunstsoldat und Marionette. Eine Dysfunktion wird Auslöser. Erste Berliner Experimente &amp; Dynamische Schablonen heute.....</i>	SUSE WEBER
27	<i>Woher kommt die Freiheit der sogenannten „freien“ Kunst?.....</i>	ALEXANDER GARCÍA DÜTTMANN

# Provokationen sind

„Vor allem aber kennt der Autodidakt, dieses Opfer seines Mangels an schulisch verbrieftem Wissen, nicht das von Diplomen verliehene Recht, nicht Bescheid zu wissen: und nirgendwo anders als in der Art, wie dies sich behauptet oder verrät, ist der Unterschied aufzuspüren zwischen dem erzwungenen Eklektizismus dieser vom Zufall der Begegnung mit Menschen und Büchern gesteuerten Bildung und dem wählerischen Eklektizismus der Ästhetiker, dem es eine Freude ist, Gattungen durcheinanderzubringen und Hierarchien umzustürzen bloß, um die Allmacht seiner Ästhetischen Disposition zu demonstrieren.“

Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*

Vor einigen Wochen erreichte die Studierenden die Rundmail eines ehemaligen Kommilitonen, eine offene Einladung zur Teilnahme an einer Ausstellung, welche einige Tage später in seinem Kunstraum organisiert werden sollte. Die Email kündigte die Planung einer Ausstellung „zum Weltfrauentag“ an – Künstlerinnen würden noch dringend gesucht. Für eine Bewerbung bräuchte es nicht mehr als Formalia zu Person sowie Abbildung, Dimension und Titel der einzureichenden Arbeit. Diese sollte flach an der Wand montiert werden können, da sich das Ausstellungskonzept an der Präsentationsart der sogenannten Petersburger Hängung orientiere. Der Abend würde außerdem „ausschließlich, sowohl im musikalischen Bereich mit Bands und DJanes als auch durch die ausgestellte Kunst, von Frauen\* gestaltet werden“. Am Tag der Ausstellungseröffnung erschien dann eine weitere Rundmail, unterzeichnet mit dem Namen jenes Veranstalters. Der Verfasser empörte sich darin über eine polemisch-persiflierende Rückmeldung, die er von einer Kunststudentin für seine „großzügige“ Ausstellungseinladung erhalten hat und ermahnte gleich alle EmpfängerInnen des Emailverteilers „bei den entsprechenden Personen auf den Ton zu achten“, um es sich „im Sinne [der] Künstlerinnenkarrieren“ nicht mit ihnen zu verscherzen. So nachvollziehbar wie unzureichend, forderte ein Student schließlich, jenen ehemaligen Kommilitonen schlichtweg aus dem Akademieverteiler zu entfernen.

Der interessante Aspekt dieser Diskussion<sup>2</sup> scheint mir die spezifische Form der Rechtfertigung zu sein, die eine Studentin anschließend zugunsten des Ausstellungsveranstalters in Anschlag gebracht hat: So dürfe es sich doch niemand herausnehmen, zu beurteilen, wer im Verteiler bleiben darf und wer nicht – sei die Kunstakademie doch ein Ort für Toleranz, „Austausch, Diversität, Kommunikation“ und nicht für „Spiesertum“. Wenn „Ideen und Gedanken nicht gefallen“, so sei dies absolut nicht hinreichend, um sie in ihrem Gehalt infrage zu

stellen. Hätte der Absolvent und Künstler außerdem doch absolut nichts getan, was irgendjemandem *geschadet* hätte.

Diese Figur der Argumentation erscheint mir wichtig, weil sie vielleicht als die vorherrschende Form aufgefasst werden kann, in der ‚Freiheit‘ heute im Diskurs der Kunstakademie – und weit darüber hinaus – in Erscheinung tritt. So ist in diesem Verständnis Freiheit immer schon eigentlich überall vorhanden, sie muss nur immer wieder vor ihrem Verlust verteidigt werden. Dieses Abhandenkommen oder ihre Einschränkung tritt dann ein, wenn eine fremde Instanz – z.B. der Staat, die Bologna-Reform, Betreuungspflichten, die Theorie etc. – sich in den Vollzug ihrer Verwirklichung einmischt, und mich daran hindert, zu tun, was ich gerade so tun will. Und ich kann prinzipiell alles tun, solange es eben niemandem schadet, ich also ebenso niemanden in der Freiheitsverwirklichung einschränke. Kriterien für die Legitimität oder Qualität einer Sache, einer Praxis, einer Theorie oder einer künstlerischen Arbeit sind demnach nicht in ihrem jeweiligen Gehalt zu suchen oder kollektiv auszuhandeln, sondern liegen einzig und allein in der Einhaltung des liberalistischen Prinzips der Nichteinmischung.

Als eine bestimmte Form des Verständnisses von Freiheit dient diese Argumentationsfigur nicht nur zur Erklärung und – wie etwa oben beschrieben – zur Rechtfertigung von bestimmten Praktiken und Selbstverständnissen, sondern lässt sie in vielfachen Formen auch entstehen. In nichts drückt sich das wohl besser aus, als in den zahlreichen Selbstbeschreibungen der Lehrenden in der freien Kunst, in denen sie es als ihre einzige Aufgabe ansehen, den Studierenden einen absolut konfliktfreien Raum zur Verfügung zu stellen und diesen unter dem neoliberalen Prinzip des Konkurrenzverhältnisses so reibungslos wie fatalistisch zu managen. So fragte ich einmal einen dieser Lehrenden, als wir in einem Gespräch auf seine stille Distanzierung vom Kontext der sogenannten ‚Institutionskritik‘ in den späten 90er Jahren zu Sprechen kamen, warum er sich entschieden hätte, eine – naiv ausgedrückt – *kritische* künstlerische Praxis zugunsten einer sich den Bedingungen des heutigen Ausstellungsbetriebs eher mehr als weniger unterwerfenden aufgegeben zu haben. Seine Antwort war gnadenlos *realistisch*: Es gebe bestimmte Fragen, zu deren Ausblendung er sich vor sehr langer Zeit einfach entschieden hätte.

Ähnlich wurde auch Ende letzten Jahres aus einer anderen Ecke die Kritik an der Reform der Studienprüfungsordnung formuliert. ‚Freiheit‘ tauchte hier zwar vor allem mit obligatorischem Verweis auf die Freiheit der (oder zur) Kunst auf, schlussendlich las sie sich dann doch nur als Freiheit *von* Leistungsnachweisen, *von* Stundenplänen, *von* Theorie etc. – also wieder eine, die damit drohte zu verschwinden, wenn

1 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 515

2 Die Email-Diskussion wird hier nur unvollständig wiedergegeben.

sich bestehende Strukturen ändern. Es kursierte beispielsweise irgendwann unter einigen Studierenden die Idee, die Minimalreform der Studienordnung unbedingt ablehnen zu müssen, weil sich diese dramatisch auf die Verkaufszahlen der eigenen künstlerischen Arbeiten auswirken würde: Mit der Einführung von Scheinen und Studienplänen, also einer allseitigen Verschulung der bisher so völlig freien Produktionsbedingungen würden SammlerInnen nicht mehr auf das moderne Ideal des aus sich selbst heraus schaffenden Genies zurückgreifen können, welches immerhin einer der triftigsten Gründe für den Kunstkauf sei – frei also nur, sofern der Geldbeutel der SammlerInnen es zulässt.

Wie also damit umgehen, dass auf der einen Seite der Eingang und Vorrang der immer selbstverständlicher werdenden Vermarktlichung und Vereinheitlichung von Bildung und Lehre – in ihren Formen und Inhalten – kaum begrüßenswert scheint, auf der anderen aber auch die stete Ausrufung der ‚schöpferischen Freiheit‘ mit Berufung auf den Autonomiegedanken der Kunst weder theoretisch, noch praktisch und politisch mehr haltbar ist? Was tun, wenn neoliberal motivierte Bedeutungshorizonte wie Karriere, Sichtbarkeit und die unbedingte Inwertsetzung aller Fähigkeiten und Kompetenzen überhandnehmen und Fragen nach ihrem Sinn prinzipiell ausgeblendet werden? Wie mit der Ambivalenz umgehen, dass sich im Namen der Autonomie der Kunst ein bürgerlich-traditionalistisches System reproduziert, dessen soziale Privilegien und Formen der Gewalt immer als natürliche deklariert werden, gerade dieses System aller Klagen zum trotz dennoch Formen der Sozialität erlaubt, die in ihrer Undurchsichtigkeit und scheinbaren Kriterienlosigkeit eine Verbindlichkeit bieten können, welche der kühlen Gleichgültigkeit aller zweckorientierten Ökonomien fehlen?

Im Hinblick auf eine andere Form des Freiheitsverständnisses, schreibt die Philosophin Ruth Sonderegger in ihrem Beitrag dieses Heftes über das hochschulübergreifende Projekt *Art.School.Differences*, das sich zum Ziel gesetzt hat, die sozialen In- und Exklusionsmechanismen an Kunsthochschulen in der Schweiz zu untersuchen und zu verändern. Mit Bezug auf eine ähnliche Studie über die Wiener Kunstakademie gingen aus der Initiative von Studierenden und Lehrenden Forschungsgruppen hervor, die dem dialektischen Zusammenhang zwischen dem Renommee und der Exklusivität von Bildungseinrichtungen nachgegangen sind – also der Frage, wie Differenz (und damit Ausschluss) an Kunsthochschulen vorgeblich entdeckt, in realiter aber geschaffen wird. Ausgehend von quantitativen Erhebungen, die zeigen, dass im Vergleich mit der Universität die Kunsthochschule sogar herausragend darin ist, die bestehenden Klassenstrukturen zu reproduzieren, haben sich die Arbeitsgruppen von *Art.School.Differences* damit auseinandergesetzt wer, wie und warum überhaupt von einem Studium an der Kunsthochschule abgehalten oder entmutigt, oder gerade dazu angeleitet oder angereizt wird; welche Strategien werden beispielsweise bei Aufnahmeprüfungen verfolgt, um legitimes von illegitimem Wissen der BewerberInnen zu unterscheiden; welche Diskurse, stillen Voraussetzungen und Selbstverständnisse leiten die Aufnahme- oder Ablehnungsentscheidungen der Akteurinnen und Akteure, formen die jeweiligen administra-

tiven Strukturen, und machen sich selbst als Mechanismen der Differenzierung unsichtbar? Und nicht zuletzt: wie materialisieren sich diese in der Form von Werbematerialien, Webseiten, Architekturen? Darüber hinaus kommt die Studie zu einem unvermuteten Ergebnis: Je mehr sich eine Hochschule affirmativ zum Diversitätsdiskurs bekennt, so nur um den Preis, dass sie sozioökonomische, ethnische und klassenbezogene Dimensionen komplett ausblendet.<sup>3</sup>

Implizit schließt das Projekt an die frühen bildungssoziologischen Studien Pierre Bourdieus an. Bereits in den 60er Jahren hatte Bourdieu die Mechanismen an Hochschulen aufzuzeigen versucht, die eine „Auswahl der Auserwählten“<sup>4</sup> vornehmen, ermöglichen und zu begründen vorgeben. Auf Grundlage empirischer Untersuchungen über den Zusammenhang von sozialer Herkunft und dem Zugang zur Hochschule ging er jenen institutionalisierten Praktiken nach, die systematisch die Ausgrenzung bzw. Delegitimierung der Praktiken, Wahrnehmungs- und Artikulationsweisen bestimmter sozialer Klassen befördern. So unterliegt nach Bourdieu jede schulische Ordnung, jeder Unterrichtsstil, jede Prüfungs- und Bewertungspraxis, ja jedes noch so unbedeutende Verdrehen der Augen<sup>5</sup>, welches in seinem Gegenüber die Voraussetzungen der sozialen Herkunft, der „frühen Weichenstellungen“ nicht in sich aufnimmt und reflektiert, einer „charismatischen Ideologie“. Die „Alchimie“ dieser Ideologie beruht in der „diskreten“ Umwandlung von „sozialem Erbe“ in die pausenlos beschworene *individuelle Begabung* sowie den *persönlichen Verdienst*; oder genauer: in der Umcodierung der überindividuellen, im familiären und sozialen Umfeld unbewusst erworbenen Denk-, Wahrnehmungs-, Handlungs- und Geschmacksmuster in *Talent* oder eben sein Fehlen, also kurz: in der magischen Verwandlung von Sozialem in Natur.<sup>6</sup> Die vielfach als patriarchal-machistisch kritisierte Willkürherrschaft in den künstlerischen Lehren der Akademien bildet demnach, mit ihrer Inanspruchnahme bürgerlicher Grundkategorien wie dem *Ausdruck der schöpferischen Persönlichkeit*, nur eine der vielen Gestalten der Aus- und Abgrenzung an Hochschulen, deren besondere, aber bei weitem nicht einzige Form sie ist.

Was bei Bourdieu Privileg ist und nicht isoliert von seiner Distinktionsfunktion betrachtet wird, kann in seinem Gehalt und Eigensinn aus dem Blick geraten. Der Kulturtheoretiker Diedrich Diederichsen arbeitet in seinem hier publizierten Essay heraus, was bei aller Kritik an Autoritarismus und Konsequenzlosigkeit an der „archaischen“ Form der Lehre in den freien

3 Siehe dazu auch: Jürgen Gerhards, Tim Sawert, „Deconstructing Diversity‘: Soziale Herkunft als die vergessene Seite des Diversitätsdiskurses“, in: *Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft*, Berlin: Nomos Verlag 2018.

4 Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Die Erben. Studenten, Bildung und Kultur*, Konstanz: UVK 2007

5 Sei es auch nur im Angesicht einer zu beflissen gesetzten Fußnote; oder eines Zitierens namhafter Literatur, das sich schwer tut, seine Ehrfurcht vor ihr zu verbergen.

6 *Art.School.Differences* stimmt in vielerlei Hinsicht mit dem überein, was Bourdieu als ‚Rationale Pädagogik‘ beschrieben hat. Vgl: Pierre Bourdieu, „Plädoyer für eine rationale Hochschuldidaktik“, in: ders., *Bildung. Schriften zur Kulturosoziologie 2*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2018, S. 22 ff.

Klassen heutiger Kunstakademien zu bewahren geboten sein könnte. In der „Welt der antizipierbaren Lebensläufe“ und des instrumentellen Lernens und Lehrens, welches jegliches Wissen prinzipiell nur im Dingschema haben kann, kann die Kunstakademie mit ihren „Schleiertänze[n] der Meisterschaft“ Praktiken anbieten, die gerade im „Entzug von Wissen“ und der „Abwesenheit, [...] Umleitung und Verzögerung seiner Produktion“ auf ihre eigene Gestaltung und Gestaltbarkeit hinweisen. Dass jenes „Verbergen“ aber auch in essentialistische „wohlige Dunkelheit“ kippen kann und wiederum selbst seine Gemachtheit verschleiert, bliebe stets aufs Neue zu problematisieren.

Diederichsens widerspruchreiches Bild der Lebensform *Kunstakademie* vor dem Hintergrund kapitalistischer Imperative lässt außerdem jenes Feindbild infrage stellen, das ebenfalls im letzten Jahr durch einige Räume der Akademie geisterte: Als wäre die Bologna-Reform das erste Anzeichen einer sich unter ökonomischen Gesichtspunkten organisierenden Lehre. Die Schließung von Räumen, die zwar von den Studierenden gebraucht und gefordert werden, den vom Markt diktierten Verwertungskriterien aber nicht entsprechen können (oder wollen), hat durchaus eine längere Geschichte – wie zum Beispiel die aufgrund von mangelndem Einsatz der Lehrenden und Verwaltung 2014 geschlossene *Werkstatt für Philosophie*, deren Ziel und Zweck nicht in erster Linie das Zur-Verfügung-Stellen von Positionen der Theorie war, vielmehr gerade der *Zugang* zu ihnen, das Durchdringen der ihnen zugrundeliegenden Fragen nicht um ihrer selbst willen, sondern in Hinsicht auf die Fragestellungen der studentischen Arbeiten und vor allem die gemeinsame Übung darin, *überhaupt* Fragen zu stellen – also eine Unterscheidung zwischen „Theorie“ und philosophischem Denken, die als Ziel weniger die Kunstdiskurs-Eloquenz hatte, sondern vielmehr auf das Erlernen der Fähigkeit abzielte, sich in dieser Gesellschaft verorten zu können: um beispielsweise wissen zu wollen, was es bedeutet, wenn große Teile der berufenen Lehrenden nicht nur kein Geheimnis mehr daraus machen, es sich in einem Elitenmilieu des globalen Kapitalismus bequem gemacht zu haben, vielmehr, dass diese Tatsache heute überhaupt nicht als eine höchst fragwürdige erscheint und der Erfolg, Außenwirkung und Image-Hebung der Akademie als selbstverständliche Zwecke angesehen werden, die nicht nur ertragen, sondern still zu den eigenen gemacht werden sollen.

Einen Zusammenhang von Fragwürdigkeit und Freiheit skizziert der Philosoph Alexander García Düttmann in seinem Essay in der Gestalt von vier fragmentarischen „Befreiungen“. Deren Subjekte entledigen sich gerade nicht jeglicher institutioneller Zwecke und Zwänge im emanzipativ-heroischen Gestus. Vielmehr treten sie in eine spezifische *Beziehung* zu den Einrichtungen, Praktiken und Verhältnissen, in die sie als gesellschaftliche Wesen eingelassen sind: der Zweifel an Identifizierung, Skepsis an der „Beständigkeit eines Entwurfs“ erscheint als Motiv des Denkens einer Freiheit, das in seiner Bestimmtheit die Einrichtung der Welt „mit sich uneins“ werden lässt.

Die Künstlerin Suse Weber schildert in ihrem Beitrag die Anfänge ihrer *Studio//Bühne*. Das Verhältnis von der

Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Modellen, Templates, Strukturen und Konventionen in den alltäglichen Handlungen, Gegenständen, Institutionen und Architekturen spielt seit ihrem Umzug aus Leipzig nach Berlin am Anfang der 90er Jahre eine konstitutive Rolle.

Zudem setzen wir die Arbeit mit unseren Fragebögen fort, die Mitte letzten Jahres begonnen hat. Ein Teil der Arbeitsgruppe entwarf ein Dokument, das zusammen mit den Einladungskarten zur Jahresausstellung an den Briefverteiler der Akademie verschickt wurde. Es enthielt zehn Fragen, die in Form eines Fragebogens die ausstellungsbezogenen Erwartungen der potenziellen Besucherinnen und Besucher aufnehmen und in ironisch-provokativem Tonfall mit den gegenwärtigen hochschulpolitischen Problemen und Paradoxien konfrontieren wollte. Im Rückblick und nach Rücksprache mit Empfängerinnen und Empfängern gestehen wir ein, dass mit den Fragebögen nicht die Erwartungen jener irritiert, sondern vielmehr unsere eigenen bestätigt werden wollten. Von rund 1500 verschickten Bögen erhielten wir nur wenige zurück, die wir hier in entfalteter Gestalt zeigen.

— Jana Fischbach

München, Juli 2019

***7. Welche Bedeutung hat die Kunst in der Gesellschaft?***

***7. Welche Bedeutung hat die Kunst in der Gesellschaft?***

***7. Welche Bedeutung hat die Kunst in der Gesellschaft?***

# Die Aufteilung des Zugangs zum Sinnlichen. Über soziale Hintergründe der tertiären Kunstausbildung

Ruth Sonderegger

## *Wie ich zu dieser Fragestellung gekommen bin*

Als ich im Herbst 2009 begann, an der Akademie der bildenden Künste Wien zu unterrichten, war dort eine soziologische Studie über die sozialen Hintergründe jener Studierenden in der Endphase, die 2009 zum Studium der bildenden Kunst zugelassen worden waren. Im selben Herbst begannen – ebenfalls ausgehend von der Wiener Akademie der bildenden Künste – Streiks von Studierenden und Lehrenden in Österreich, aber auch weit darüber hinaus. Mein erstes Semester in Wien gestaltete sich also als Streiksemester, das

viel Zeit und Versammlungen mit sich brachte, bei denen die Ergebnisse der Bewerber\_innen-Befragung mit unterschiedlichsten Akteur\_innen diskutiert werden konnten. Das war auch nötig, denn viele von uns waren doch verblüfft über das anderen zufolge erwartbare Ergebnis der soziologischen Erhebung, wonach die Wiener Kunstakademie eine sehr elitäre Bildungsinstitution ist, in vielerlei Hinsicht die elitärste der österreichischen Universitäten.

Ich habe mich seither immer wieder mit den Befunden der Wiener Bewerber\_innen-Studie auseinandergesetzt, weil sie mich mit einem Paradox konfrontiert(e): Wie kann es sein, dass eine so streitbare Universität, die gerade zum Ausgangspunkt vielfältiger Streikbewegungen geworden war, gleichzeitig so geschlossen ist, wenn man sie von den sozialen Hintergründen der Studierenden aus betrachtet? Ich wollte mich mit der naheliegenden Antwort, dass man nur streiken kann, wenn man sozial abgesichert ist, bis heute nicht abfinden, zumal es auch viele Beispiele von (erfolgreichen) Streiks gänzlich unabgesicherter Menschen gibt. Hinzu kommt, dass mir im Lauf der Diskussionen – und später insbesondere als Mitglied von Aufnahmekommissionen – immer klarer geworden ist, wie schwierig es ist, Biografien, die an der Kunstakademie fehlen, auf die Möglichkeit einer Kunstausbildung im tertiären Sektor aufmerksam und das Kunststudium für sie attraktiv zu machen. Ersteres ist durch gute Informationspolitik wahrscheinlich einfacher zu lösen als das zweite Problem: Das zweite nämlich scheint mir ohne Veränderung des Kanons und der personellen Zusammensetzung der Lehrenden unauflösbar. Vor diesem Hintergrund war ich sehr froh, am sogenannten Hochschulraum-Strukturmittel-Projekt *Akademie geht in die Schule* meiner Universität mitarbeiten zu können;<sup>2</sup> und ebenso dankbar für die Möglichkeit, an der partizipativen Forschung, die unter dem Titel *Art.School.Differences* die Situation einiger Schweizer Kunsthochschulen analysiert hat, als Mitglied des International Advisory Board teilnehmen zu können. Dieses zukunftsweisende Projekt, das „Ungleichheiten und Normativitäten“ an

drei Schweizer Kunsthochschulen untersucht hat, möchte ich im Folgenden darstellen.<sup>3</sup>

Die Ergebnisse von *Art.School.Differences* liegen seit November 2016 in Form eines abschließenden Projektberichts online vor und weisen weit über die Ein- und Ausschlussmechanismen dreier Schweizer Kunsthochschulen hinaus. Mit explizitem Bezug auf ihre gesamtgesellschaftlichen – tendenziell globalen – Rahmenbedingungen gibt diese Studie Einblicke in die gegenwärtigen Leben (prekärer) Kunst-, Medien- und Wissensarbeiter\_innen.<sup>4</sup> Genauer gesagt: Es ist der nur scheinbar gänzlich immaterielle Kreativitäts- und Wissenskapitalismus, der den größeren Kontext bildet, auf den der Schlussbericht kontinuierlich hinweist bzw. den er zur Kenntlichkeit entstellt. So legt der Streit über die Ergebnisse der Studie u.a. offen,<sup>5</sup> wie wenig Institutionskritik zu Zeiten von sich (mit Erfolgsmeldungen) vermarktender Hochschulen selbst dann geduldet wird, wenn die jeweiligen Institutionen diese Kritik in Auftrag gegeben haben und eigentlich stolz auf ihre damit demonstrierte Offenheit sein könnten. Es handelt sich hier also um eine Institutionskritik, die merkwürdiger Weise nicht verharmlosend integriert, sondern ganz klar abgelehnt wird.

#### *Analysieren und intervenieren*

Was mich in Bezug auf *Art.School.Differences* von Anfang an fasziniert hat, ist die Praxis der so involvierten wie selbstkritischen Institutionskritik. Damit meine ich zunächst, dass diese Forschung aus der Initiative einer Lehrenden der Zürcher Hochschule der Künste, Prof. Dr. Carmen Mörsch (Institut für Art education), heraus entstanden ist und daher nur in zweiter Linie eine Auftragsforschung dreier Hochschulen genannt werden kann, der Tatsache zum Trotz, dass die Studie von den drei beforschten Institutionen mitfinanziert wurde. Die drei Hochschulen sind von der Notwendigkeit dieser Beauftragung von innen heraus aufmerksam gemacht und überzeugt worden. Darüber hinaus war es dem Forschungsprojekt von Anfang an wichtig, nicht nur *über* Studierende und lehnen-

de Kolleg\_innen und ihren institutionellen Kontext zu forschen, sondern mit ihnen – gemäß dem Ansatz der Ko- bzw. Aktions-Forschung, welche der Methodologie der *Participatory Action Research* folgt.<sup>6</sup>

Durchaus selbstkritisch heißt es zu diesem Ansatz jedoch schon in der Einleitung zum Schlussbericht: „Die im Rahmen der partizipativen Aktionsforschung in Anspruch genommene Auflösung der Trennung in Subjekte (Forschende) und Objekte (Beforschte) wurde zwar nicht aufgelöst, trotzdem konnten wir zu einer Differenzierung des Verhältnisses von Forschenden und Beforschten und zu einer Vervielfachung der Formen der Wissensproduktion beitragen. [...] Überlegungen zur Bedeutung und zum Verhältnis von sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung, partizipativen Methoden und politischen Interventionen innerhalb der untersuchten Institutionen waren für unser Vorhaben besonders wichtig.“ (Sch 4) Die grundsätzliche Stoßrichtung von *Participatory Action Research* geht erstens dahin, Institutionen nicht nur zu beforschen, sondern zu transformieren bzw. stärker noch – so zumindest der Anspruch von *Art.School.Differences* – in sie zu intervenieren. (Sch 4) Zweitens ist dieser Ansatz von der Überzeugung getragen, dass Institutionen sich nur dann wirklich und nachhaltig verändern, wenn die in der jeweiligen Institution Tätigen die Veränderungen wollen und genug Phantasie, Fähigkeiten und Möglichkeiten besitzen, um die entsprechende Transformation auch tatsächlich herbei zu führen. Verordnete Veränderungen von oben hingegen – meist werden sie heute Reformen genannt –, funktionieren nur, solange es Zwang gibt. Und auch unter Zwang sind ihre Erfolge häufig nur mäßig.

Die Forscher\_innen von *Art.School.Differences* sind sich mehr als bewusst, dass ein partizipatorischer Ansatz zum „Forschen im Widerspruch“ (Sch 6) führt, und zwar in mehrfacher Hinsicht. So will *Art.School.Differences* den besten Intentionen der beforschten Institutionen zuarbeiten – Intentionen, wie sie mit Bezug auf Inklusion und Diversität insbesondere in den Dokumenten

7. Welche Bedeutung hat die Kunst in der Gesellschaft?

7. Welche Bedeutung hat die Kunst in der Gesellschaft?

7. Welche Bedeutung hat die Kunst in der Gesellschaft?

7. Welche Bedeutung hat die Kunst in der Gesellschaft?

7. Welche Bedeutung hat die Kunst in der Gesellschaft?

wichtiger als Politik

7. Welche Bedeutung hat die Kunst in der Gesellschaft?

der institutionellen Selbstdarstellung artikuliert werden –<sup>7</sup>, dieselben Institutionen zugleich aber auch kritisieren.<sup>8</sup> Hinzu kommt das offen ausgetragene Problem des Zeitdrucks. Während Ko-Forschung zeitintensiv und prozessorientiert ist, war das Projekt *Art.School.Differences* von Anfang an durch eine – auch finanzielle – *deadline* und die Verpflichtung auf Ergebnisse gerahmt.<sup>9</sup> Bemerkenswert ist schließlich auch, wie selbstreflexiv und -kritisch das Projektteam mit der Spannung zwischen der Selbstverpflichtung gegenüber der institutionellen Intervention einerseits und dem Anspruch auf (sozial-)wissenschaftliche Objektivität umgeht und dies auch im Schlussbericht immer wieder thematisiert.

Das zeigt sich auch im bewusst gewählten und begründeten Methodenmix. Um dem Anliegen der nachhaltigen institutionellen Veränderung durch Forschung Rechnung zu tragen, wurden im Rahmen von *Art.School.Differences* quantitative Analysen der Daten der Hochschuladministrationen sowie des statistischen Bundesamtes, Beobachtungen der Aufnahmeverfahren, qualitative Interviews und Analysen der Curricula sowie Infomaterialien der drei beteiligten Kunsthochschulen von Anfang an mit sogenannten Ko-Forschungsprojekten im Sinn der Aktionsforschung verbunden. Diesem Ansatz zufolge ist es entscheidend, dass die Ko-Forschenden selbst entscheiden, wozu sie forschen wollen – bei *Art.School.Differences* allerdings eingeschränkt in Bezug auf das Rahmenthema „Ungleichheiten und Normativitäten im Feld der tertiären Kunstausbildung“; und dass sie die Kooperation mit wissenschaftlichen Expert\_innen (in diesem Fall die Mitarbeiter\_innen von *Art.School.Differences*) nur bei konkretem Bedarf als Ressource für die eigenen Anliegen nutzen.<sup>10</sup> Das wurde von den Projektarbeiter\_innen keineswegs als Vorwand verstanden, die Ko-Forscher\_innen ganz auf sich alleine gestellt zu lassen. Vielmehr wurde ihnen angeboten, sich in Workshops unterschiedliche Forschungsmethoden, Theorien (insbesondere der Ungleichheit und Normativität) sowie theoretische Konzepte anzueignen.<sup>11</sup>

Dieser „Input“ blieb aber keine

Einbahnstraße. Im Zug des Ko-Forschungsprozesses wurde vielmehr klar: Zwar hatten sich die Ko-Forscher\_innen – allesamt Lehrende und Studierende der drei beteiligten tertiären Bildungseinrichtungen – bislang nicht als Bildungsforscher\_innen verstanden, doch sie brachten jede Menge praktische Erfahrungen und Wissen um Ungleichheiten und Normativitäten an ihren jeweiligen Kunsthochschulen mit, fügten also zum Projektdesign von *Art.School.Differences* durchaus neue Fragestellungen, methodische Ansätze und – vor allem – Interventionsmöglichkeiten hinzu. Stellvertretend für die vielfältigen Interventionsvorschläge, die aus den Ko-Forschungen heraus gemacht wurden, sei hier auf die Clips des *Coko Nuts Collective* verwiesen.<sup>12</sup> Dieses Kollektiv von Ko-Forscher\_innen hat auf der Grundlage von Interviews visuelle Handlungsanleitungen zum Überleben von Studierenden aus sogenannten Drittstaaten an Kunsthochschulen in 10 Episoden produziert und auf Vimeo allen Interessierten zur Verfügung gestellt.<sup>13</sup> Die Serie trägt den Titel *How to survive in the Swiss art schools' jungles* und ist ohne Zweifel auch für (ausländische) Studierende jenseits von Kunsthochschulen sehr hilfreich, und auch für die Lehrenden, die wohl noch viel weniger um die Herausforderungen wissen, mit denen benachteiligte Studierende im Alltag konfrontiert sind.

#### *Klassenfragen*

Dass Klassenfragen an Kunsthochschulen eine eminente Rolle spielen, hatte schon die Pilotstudie gezeigt, welche *Art.School.Differences* zugrunde liegt.<sup>14</sup> Nicht zuletzt weil sich dort in Interviews gezeigt hatte, dass die meisten Befragten beim Stichwort „Diversität“ an die in ihren Augen mehr oder weniger abgehakte Geschlechterfrage denken, während etwa die Aspekte von *class* und *race* unthematisiert bleiben bzw. auf Nachfrage als irrelevant erachtet werden. Vor dem Hintergrund dieser Vorstudie verfolgte *Art.School.Differences* von Anfang an das Ziel, die verschiedenen Achsen der Ungleichbehandlung in ihren (verstärkenden) Wechselbeziehungen zu untersuchen. Das Projekt ist hiermit dem Ansatz der intersektiona-

len Ungleichheitsforschung verbunden. In diesem Sinn schließt schon die Einleitung des Schlussberichts mit folgendem Zitat von Dipti Bhagat und Peter O'Neill zum Anspruch nicht nur zu erforschen „how class works as a barrier, but how socio-economic privilege works to thicken and complicate the barriers of age, disability, gender, race and sexuality. Thus, work to widen participation in Higher Education must address the totality of these barriers to offer real, structural change.“<sup>15</sup>

Meines Erachtens ist *Art.School.Differences* in Sachen intersektionaler Ungleichheitsforschung geradezu exemplarisch. Der Ausgangspunkt des Projekts ist dabei ein mit Pierre Bourdieu weit verstandener Klassen-Begriff: Im Unterschied zum marxistischen, „auf zwei antagonistische Klassen“ ausgerichteten Verständnis gehe es heute, so die Verfasser\_innen des Schlussberichts, um „die Einteilung gesellschaftlicher Gruppen aufgrund ihrer verfügbaren Ressourcen in einer bestimmten hierarchischen Gesellschaftsordnung. Damit sind jedoch auch Prozesse der Nicht-Anerkennung auf politischer, institutioneller oder individueller Ebene verknüpft, die in Schicht- oder Milieukonzepten meist nicht berücksichtigt werden. Angehörige einer jeweiligen Klasse verfügen aufgrund der unterschiedlichen Verteilung von ökonomischen (Vermögen, Einkommen etc.), kulturellen (Wissen, Diplome etc.), sozialen (Netzwerken, Beziehungen etc.) und anderen, feldspezifischen Ressourcen nicht nur über unterschiedliche Teilhabechancen in den einzelnen gesellschaftlichen Bereichen, sie machen auch spezifische, damit verknüpfte Ausgrenzungs- und Diskriminierungserfahrungen.“ (Sch 13)

Auf dieser methodischen Grundlage haben die quantitativen Analysen, die Beobachtungen sowie die qualitativen Interviews im sozialwissenschaftlichen Teil von *Art.School.Differences* deutlich gemacht, dass das ökonomische und symbolische Kapital der Eltern von an Kunsthochschulen Aufgenommenen noch beträchtlich höher ist als das ohnehin schon weit über dem gesellschaftlichen Durchschnitt liegende Kapital der Eltern von Studierenden an Universitäten.<sup>16</sup> Schließt man das Elternkapital derjenigen,

die an den drei untersuchten Schweizer Kunsthochschulen einen Studienplatz erhalten habe, näher auf, so zeigt sich einerseits, dass die tendenziell in Teilzeit arbeitenden Mütter der akzeptierten Studierenden über hohes symbolisches Kapital verfügen, während die Väter umfangreiches ökonomisches Kapital mitbringen. Oder anders gesagt: Die in Kunsthochschulen aufgenommenen Studierenden kommen in der Mehrzahl aus Familien, in denen eine stark gegenderte Arbeitsteilung vorherrscht. (Sch 153) Und das wiederum macht deutlich, inwiefern finanzielle Privilegien bei der Zulassung zum Kunststudium durch Privilegien des familiären Umsorgtwerdens verstärkt werden; und dies alles um den offenbar gewollten Preis einer traditionell heterosexuellen Arbeitsteilung.<sup>17</sup>

Seit der Durchsetzung der sogenannten Bologna-Reform verengen sich die sozialen Hintergründe bzw. Privilegien in Richtung derartiger Elternbiografien sogar zunehmend und Studierende mit dem doppelt privilegierten Elternhintergrund dominieren die Kunsthochschulen immer stärker. Diese Verengung macht paradoxerweise jedoch das Begehren der Institutionen auf ein ethnisch und/oder kulturell Anderes nur umso grösser – ein Anderes, das zugleich exotisiert und domestiziert wird. Der Schlussbericht umschreibt dieses Konzept von Andersheit mit einem Zitat von bell hooks: „ethnicity becomes spice“. (Sch 394) Dieses Gewürz-Andere soll zwar aufregend, aber jeweils so verfasst sein, dass die bestehenden institutionellen Regeln und Arrangements nicht verändert werden müssen. In diesem Sinn heißt es im Schlussbericht: „Sobald die soziale, ökonomische, gesundheitliche etc. Situation dieser anderen Studierenden und ihre spezifischen Erfahrungen jedoch zu Reibungen innerhalb der Institution führen, verschiebt sich der Diskurs von Heterogenität, Vielfalt und Bereicherung hin zu einer Behandlung von ‚Problemfällen‘ [...]“. (Sch 256) So wird Menschen mit Migrationserfahrungen beispielsweise vorgeworfen, dass sie sich zu wenig mit der Hochschule identifizieren (Sch 259) oder die ‚richtigen‘ künstlerischen bzw. theoretischen Referenzen nicht kennen.<sup>18</sup> Ähnliches gilt

in Bezug auf (ältere) Studierende, die aufgrund von Betreuungspflichten nicht bereit bzw. schlicht nicht in der Lage sind, die Kunsthochschule zu ihrem möglichst uneingeschränkten Lebensmittelpunkt zu machen. (Sch 415) Besonders schwierig ist der Zugang zu Kunsthochschulen der Studie zufolge für in der Schweiz aufgewachsene Menschen mit Migrationserfahrungen. Sie entsprechen dem Begehren nach fremden Gewürzen offenbar überhaupt nicht und sind extrem unterrepräsentiert. (Sch 158) Migrationserfahrungen als zusätzliches Wissen zu werten, liegt Hochschulvertreter\_innen in den Aufnahmekommissionen demnach gänzlich fern.

Zusammen gefasst heißt das: *Art.School.Differences* führt eindringlich vor Augen, wie Privilegien in puncto ökonomisches und symbolisches Kapital von heteronormativen Geschlechtermustern gestützt werden. Und je mehr diese Privilegien in den letzten zehn Jahren zur Voraussetzung, ja Norm eines Kunststudiums geworden sind, desto stärker formiert sich das Begehren nach einem so wilden wie domestizierbaren Anderen. Zwar werden Diversität und Internationalisierung in den Selbstbeschreibungen und Werbebroschüren der analysierten Kunsthochschulen großgeschrieben. Doch die diesbezüglichen Absichtserklärungen sind eigentlich eher Garantien des Gegenteils, scheinen sie doch von der Überzeugung getragen, dass Diversität gerade in Sachen *race* und Klasse nichts an den bestehenden Strukturen verändern und nichts kosten darf, sondern ein Gnadenakt seitens der Vertreter\_innen der Mehrheitsgesellschaft ist. Dieses Ergebnis bestätigt eine These von Sara Ahmed, die von Diversitätserklärungen als *non-performatives* gesprochen hat; d.h. von Ankündigungen, die das bloße Vortäuschen eines Willens zur Umsetzung produzieren. Oder anders gesagt: Nicht-performative Sprechakte sorgen dafür, dass sich an der Zusammensetzung der Studierenden und Lehrenden nichts verändert und der Schein des Umsetzens von Diversitätsbekenntnissen trotzdem gewahrt wird.<sup>19</sup> In Ahmeds Worten: „[...] writing documents and having good policies becomes a substitute for action“.<sup>20</sup>

So kommt *Art.School.Differences* in Beantwortung der Ausgangsfrage nach Ungleichheiten und Normativitäten an Kunsthochschulen schließlich zum Ergebnis: „Gesamtgesellschaftlich betrachtet wird in den Kunsthochschulen also gerade nicht die Herstellung von sozialem ‚Ausgleich‘ und ‚Aufstieg‘ angestrebt, die beobachtbaren Tendenzen weisen vielmehr die (Re-)Produktion von Differenzen und damit von Ungleichheiten in zweierlei Hinsicht auf: Auf der sozialen Ebene die Differenz zwischen aufgenommenen und abgelehnten Kandidat\_innen der Hochschulen einerseits, auf der Ebene der materiellen Praktiken die Klassifikation in legitime, d.h. staatlich förderungswürdige und auszubildende und nicht-legitime Praktiken. Daran anschließend stellt sich demnach weniger die Frage, ob die Kunsthochschulen Ungleichheiten reproduzieren, sondern ob sie darin – im Vergleich zu anderen Bildungsinstitutionen – nicht vielmehr als besonders ‚effizient‘ zu bezeichnen sind.“ (Sch 411)

Umso absurder mag angesichts dieses Befunds erscheinen, dass den Erhebungen von *Art.School.Differences* zufolge das Kunstfeld in den Augen seiner Protagonist\_innen weiterhin – wie auch schon Bourdieu (für seine Zeit) herausgefunden hatte – als eines gilt, das sich von der Ökonomie fern hält, ja als Gegenteil des Ökonomischen angesehen wird. Nicht ohne Grund sprechen die Forscher\_innen von *Art.School.Differences* mit Bourdieu auch von einer „anti-ökonomischen‘ Haltung“ des Kunstfelds.<sup>21</sup> Denn im Widerspruch zur Leugnung der ökonomischen Dimension ihres Felds affirmieren sowohl Lehrende als auch Studierende von Kunsthochschulen so ökonomische Logiken wie die der Konkurrenz, des Wettbewerbs und der Vermarktlichung ziemlich uneingeschränkt.

Das zeigt insbesondere die Auswertung der qualitativen Interviews mit Studierenden und Lehrenden zur Bedeutung von Aufnahmeprüfungen. Die Analyse dieser Interviews legt Denk- und Affektstrukturen frei, welche Logiken des ‚Kreativitätskapitalismus‘ im weitesten Sinn verdeutlichen. Die hohen Investitionen nämlich, die ein Kunststudium mit sich bringt und zu denen sich dann noch

schlechte Jobaussichten gesellen, werden von Studierenden mit der besonderen Qualität bzw. dem Stichwort „Exzellenz“ des Studiums sowie mit der exklusiven Betreuung an Kunsthochschulen gerechtfertigt. Worin diese Exzellenz bestehen soll, wird jedoch weder inhaltlich expliziert noch reflektiert. Als ihre unhinterfragte Garantie gelten strenge Aufnahmeprüfungen sowie kleine, familiäre Klassen – also eine im Vergleich mit sogenannten Massenuniversitäten exklusive Betreuungssituation.<sup>22</sup>

Umgekehrt fungiert das fetischisierte „Passen“ zu einer familiären Klasse neben dem nicht weniger mysteriösen Verfügen über „Talent“ als wichtiger Auswahlgrund von Studierenden im Rahmen der Aufnahmeprüfungen. So tragen die unterschiedlichsten Akteur\_innen im Feld der tertiären Kunstausbildung zu einem Prozess bei, den *Art.School.Differences* im Anschluss an Herbert Kalthoff als *doing class* bezeichnet.<sup>23</sup> Es geht dabei um ein Affirmieren und Sicheinfügen im Sinn der Konstruktion einer möglichst homogenen, familienartigen Passungs-Gemeinschaft, die sich darin bestärkt, eine Gemeinschaft der Talentiertesten zu sein, wengleich beim Talentecheck in erster Linie faktisch bestehende Normativitäten bestätigt worden sind. Das *doing class* im Sinn der Reproduktion von bestehenden Normen und Privilegien in unterschiedlichen Kapitalsorten spielt häufig selbst dort noch eine große Rolle, wo man sich dem Wortlaut nach von einem Meisterklassendenken verabschiedet hat, das *Art.School.Differences* zufolge aber im habituellen Alltagshandeln weiter lebt. Das heißt: Man performt uneingestandener Weise immer noch das (Meister-) Klassensystem als eines der Reproduktion von Privilegien. Damit wird aber auch die Klassenfrage im ökonomischen Sinn noch einmal relevant: Denn die zeitaufwändige und emotional intensive Performance des *doing class* ist vor allem dann nicht zu leben bzw. wird im Aufnahmeprozess jenen abgesprochen, die „nebenher“ – d.h. neben der Klasse, die alles fordern darf und muss –, lohnarbeiten müssen oder Pflege-Verpflichtungen haben: „Es sind in erster Linie Kandidat\_innen und Studierende mit Arbeits- und Be-

treuungsverpflichtungen ohne ‚soliden finanzierten Background‘ oder ‚gesundheitlichen Problemen, die diese Verfügbarkeit für die Klassenfamilie nicht oder nur teilweise einlösen können.“ (Sch 301)

Aber nicht nur Aufnahmeprüfungen werden mit Verweis auf ihre Exzellenzsicherung gutgeheißen und ihre Abschaffung als etwas vollkommen Undenkbares erfahren.<sup>24</sup> Als Exzellenzsicherung gilt den Erhebungen von *Art.School.Differences* zufolge zunehmend mehr auch die möglichst große Schere zwischen der Zahl der Bewerber\_innen einerseits und der der Akzeptierten auf der anderen Seite. Das vermengt sich mit der Zementierung eines künstlerischen Kanons: Denn mit dem Glauben an einen derart formalen und zugleich mythischen Indikator der Exzellenz befördern (Kunst-)Hochschulen einen nur scheinbar freien Markt, der nach den Logiken von Wettbewerb und Konkurrenzkultur funktionieren soll, der aber letztlich Bildungsprivilegien und einen Kanon reproduziert, als dessen Zentrum der euro-amerikanische Raum verstanden wird: „Das internationale Renommee funktioniert entlang ganz bestimmter transnationaler Zentrums-Peripherie-Strukturen. Der Euro-Amerikanische Raum wird dabei als Zentrum gesetzt, an dem sich der ‚Rest‘ in der Peripherie orientieren muss, um die entsprechende Anerkennung zu erhalten.“ (Sch 375)

Wo also Exzellenz überhaupt „expliziert“ wird, geschieht dies nicht anhand von diskutierbaren, inhaltlichen Kriterien, sondern mit Bezug auf die Währungen von Wettbewerbssiegen und Rankingpunkten. Deshalb werben (Kunst-)Hochschulen in ihren Selbstdarstellungen – zuvorderst auf Webseiten – zunehmend mehr mit dem Gewinnen von Drittmitteln und anderen Wettbewerben oder Preisen (im Fall von Kunsthochschulen auch von Residencies oder Ausstellungsbeteiligungen), welche die haus-eigenen Studierenden und Lehrenden erkämpft haben. Mit diesen und anderen kompetitiven Marketing-Strategien passen sich (Kunst-)Hochschulen der meist als von außen aufgezwungen dargestellten Vermarktlichung des tertiären Bildungssektors nicht nur an. Sie tragen viel-

mehr massiv zu genau derartigen Konkurrenzverhältnissen bei bzw. verstärken sie und damit auch die mysteriöse Währung Exzellenz – der Tatsache zum Trotz, dass gerade das Feld der Kunst sich so gerne als ökonomiefremd präsentiert.

*Art.School.Differences* zufolge ist auch der kontinuierliche Ausbau von Kommunikations- und Marketing-Abteilungen an (Kunst-)Hochschulen als Teil der vom tertiären Bildungssektor selbst vorangetriebenen Vermarktlichung zu verstehen; einer Vermarktlichung, mit der auch der „Druck zur Visibilität“ (Sch 272) Einzug hält. Damit ist gemeint, dass Universitäten sich zunehmend über mediale Berichte von Auszeichnungen ihrer Studierenden und Lehrenden als „Exzellenz“ verkaufen. Dabei werden die Studierenden und Lehrenden ihrerseits instrumentalisiert – nämlich dadurch, dass sie zum durchaus auch ökonomisch verwerteten Kapital von Bildungsinstitutionen werden, ohne dafür finanziell entschädigt zu werden. In diesem Sinn zitiert der Schlussbericht eine Lehrperson mit folgenden Bemerkungen: „Dass die Kommunikation sooo die Überhand nimmt am Image der Schule und sie auch bestimmt und zensiert, das ist wirklich... [...] es ist schon [so], dass sich jede Schule mit einer Kommunikationsabteilung pariert, die es nie vorher gab und das ist ein grosser Bestandteil der Arbeit der Schule: Das Image irgendwie zu preisen und die Studenten masslos zu instrumentalisieren darin, deren Arbeit, deren Preise, deren Stipendien, öffentliche Auftritte, was weiss ich, deren Leistung als Alumni. Das alles ist eine Grossmaschine für Kommunikation extern, [um] für neue Studenten zu werben, aber auch als Ort super sexy zu sein.“ (Sch 273)

1 Vgl. Fußnote 14.

2 Dokumentationen des Projekts finden sich auf: <https://www.akbild.ac.at/Portal/kunst-forschung/projekte/forschungsprojekte/die-akademie-geht-in-die-schule.-gleichere-chaancen-durch-interkulturelle-bildung> [Letzter Zugriff auf diese und alle Internetquellen: 12.3.2019]

3 Die folgende Darstellung des Projekts *Art.School.Differences* wurde zunächst in der Zeitschrift für Medienwissenschaft veröffentlicht. Ich danke den Herausgeberinnen der Sondernummer „Klasse“, Ulrike Bergermann und Andrea Seier, für die freundliche Erlaubnis, den Text an dieser Stelle noch einmal veröffentlichen zu können. Vgl. Ruth

- Sonderegger, „Doing Class. Hochschulzugang, Kunst und das Gewürz-Andere“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft. Sonderheft 19: Klasse*, 2 / 2018, S. 93-100.
- 4 Philippe Saner, Sophie Vögele und Pauline Vessely; unter Mitarbeit von Tina Bopp, Dora Borer, Maëlle Cornut, Serena Dankwa, Carmen Mörsch, Catrin Seefranz und Emma Wolukau-Wanambwa, *Schlussbericht Art. School.Differences. Researching Inequalities and Normativities in the Field of Higher Art Education*, Zürich: Institute for Art Education, November 2016. Online über den Projekt-Blog zugänglich: <https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/schlussbericht/>; Blog des Projekts: <https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/>. Im Folgenden wird der Schlussbericht des Projekts mit der Sigle „Sch“ im Fließtext zitiert. Die drei untersuchten Hochschulen, die zugleich auch Fördergeber waren, sind: Haute Ecole d'Art et de Design (HEAD – Genève), Haute Ecole de Musique (HEM Genève-Neuchâtel) sowie die Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Darüber hinaus wurde die Projektarbeit durch das Staatssekretariat für Bildung, Forschung und Innovation (SBFI) im Rahmen des Bundesprogrammes Chancengleichheit von Frauen und Männern an den Fachhochschulen 2013-2016 gefördert. Ein 5-teiliger Reader zu den Begriffen, Methoden und theoretischen Ansätzen, mit denen im Projekt gearbeitet wurde, wird ab Sommer 2018 ebenfalls über den Blog sowie als Buch beim Peter Lang Verlag erhältlich sein.
- 5 Vgl. Fußnote 8.
- 6 Vgl. Fals-Borda, Orlando und Rahma, Mohammad Anisur, *Action and Knowledge. Breaking the Monopoly with Participatory Action Research*, New York: Apex Press 1991.
- 7 Vgl. dazu insbes. das von Emma Wolukau-Wanambwa verfasste Kap. 7 mit dem Titel: „An analysis of marketing strategies and promotional materials“, Sch. 361 ff.
- 8 Bei aller Kritiknotwendigkeit muss man den drei beteiligten Bildungsinstitutionen zweifellos zugutehalten halten, dass sie sich bereit erklärt haben, sich kritisch untersuchen zu lassen und dies auch finanziell zu ermöglichen. Offensichtlich haben die beteiligten und beauftragenden Kunsthochschulen aber nicht mit der Art von Forschung und Intervention gerechnet, die ihnen dann in der Form des Schlussberichts inklusive konkrete Anleitungen für „Handlungsfelder“ (Kap. 10, Sch 420 ff.) zur Kenntnis gebracht wurde. Das machen die – ebenfalls auf dem Blog veröffentlichten – und ihrerseits äußerst kritischen Stellungnahmen der drei Hochschulen deutlich. Das International Advisory Board hat darauf seinerseits mit einer Metakritik reagiert, die ebenfalls auf dem Projekt-Blog veröffentlicht wurde: [https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/files/2016/10/Meta\\_Stellungnahme\\_InternationalAdvisoryBoard\\_neu.pdf](https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/files/2016/10/Meta_Stellungnahme_InternationalAdvisoryBoard_neu.pdf)
- 9 Diese Spannung wird insbesondere in Kap. 8 reflektiert, welches mit dem Zitat von Adelman „Action research is not for the impatient“ (Sch 397) beginnt. Zum Konflikt zwischen „Zielorientierung versus Prozessorientierung“ vgl. Sch 401.
- 10 Zur Ko-Forschung wurden Studierende und Lehrende der drei untersuchten Kunsthochschulen über einen Call eingeladen.
- 11 Die in Fußnote 10 erwähnten Reader, die demnächst erscheinen werden, sind im Kontext der Workshops entwickelt worden. Sie fokussieren auf folgende Themen: Reader 1. Ungleichheiten und Normativitäten im Feld der Kunsthochschule erforschen; Reader 2. (De-)Konstruktionen der Kunsthochschule: Soziologien der Bildung und der Kunst; Reader 3. (De-)Kolonisierung der Kunsthochschule: Methoden feministischer postkolonialer Kritik und der Anti-Diskriminierung; Reader 4. (De-)Privilegierung der Kunsthochschule: weis-Sein, Migration, Klasse und Geschlecht zwischen Diversity und Internationalisierung; Reader 5. (De-)Normalisierung der Kunsthochschule: Ableismus, Körperlichkeit und Politiken der Repräsentation.
- 12 Zur eigenen Darstellung der Arbeit des Kollektivs vgl.: <https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/2017/10/31/netzwerktagung-aktionsforschung-1-bildersprache-web-hgk/>
- 13 Vgl. <https://vimeo.com/search?q=coKo+nuts> Eine Übersicht der verschiedenen Ko-Forschungsprojekte findet sich im Blog des Projekts unter folgender Adresse: <https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/ko-forschung/>
- 14 Die von Catrin Seefranz und Philippe Saner verfasste Vorstudie mit dem Titel *Making Differences: Schweizer Kunsthochschulen. Explorative Vorstudie* ist ebenfalls über den Projekt-Blog aufrufbar: <https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/preliminary-study/> Diese Vorstudie schließt ihrerseits an eine Studie zu den Ausschlussmechanismen des Aufnahmeverfahrens beim Studiengang Bildenden Kunst an der Akademie der bildenden Künste Wien (im Jahr 2009) an. Sie trägt den Titel *BewerberInnen Befragung am Institut für bildende Kunst* 2009 und wurde von Barbara Rothmüller verfasst: <https://www.akbild.ac.at/Portal/organisation/uber-uns/Organisation/arbeitskreis-fur-gleichbehandlungsfragen/endorbericht.pdf>. Eine weitere wichtige Referenzstudie zur englischen Situation von Kunst- und Designhochschulen, auf welche Art.School.Differences sich häufig bezieht, ist: Penny Jane Burke and Jackie McManus, *Art for a Few. Exclusion and misrecognition in art and design higher education admissions*, London: National Arts Learning Network 2009.
- 15 Bhagat, Dipti and Peter O'Neill, *Inclusive Practices, Inclusive Pedagogies. Learning from Widening Participation Research in Art and Design Higher Education*, London: National Arts Learning Network 2011, 21. Online: <https://www.adcet.edu.au/resource/8832/inclusive-practices-inclusive-pedagogies-learning-from-widening-participation-research-in-art-and-design-higher-education/>
- 16 Vgl. insbes. den mit „class matters: Herkunftsmilieus der Studierenden“ überschriebene Kap. 5.1.6., Sch 149 ff. Zu einem ähnlichen Ergebnis kam schon die Studie von Rothmüller in Bezug auf den Studiengang bildende Kunst an der Akademie der bildenden Künste Wien. Vgl. Rothmüller, *BewerberInnen Befragung*, a.a.O.
- 17 Den Erhebungen von Art.School.Differences zufolge impliziert das aber nicht (mehr), dass Studierende mit derartigen Privilegien nicht arbeiten oder sich nicht um Stipendien kümmern müssten, um das Studium zu finanzieren. Das wirft natürlich ein noch verheerenderes Schlaglicht auf die Situation jener Studierenden, die sich ohne diese Privilegien durchschlagen müssen.
- 18 Nach der Analyse dieser Ausschlussstaktik in einem Team von Ko-Forscher\*innen empfiehlt das schon erwähnte Coko Nuts Collective (vgl. Fn. 9) am Ende der 7. Episode von Ratschlägen für ausländische Studierende, die eigenen Referenzen offensiv in Umlauf zu bringen: „Sharing your artistic references makes knowledge flow.“ <https://vimeo.com/132518715>
- 19 Sara Ahmed, *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*, Durham and London: Duke Univ. Press 2012, 116 f.
- 20 Sara Ahmed, *On Being Included*, a.a.O., 101. Vgl. diesbezüglich auch die Auseinandersetzung des Projekts Art.School.Differences mit Melissa Steyns Ansatz der Critical Diversity Literacy, welche die Fähigkeit bezeichnet, „unterschiedliche gesellschaftlichen Positionierungen und die damit verbundene Privilegien oder Benachteiligungen überhaupt wahrzunehmen“. (Sch 68 f.)
- 21 Vgl. das Kap. 5.1.7. „Eine anti-ökonomische Haltung – Motive zur Studienwahl“, Sch 154 f.
- 22 Zur Frage, inwiefern Kunsthochschulen eine Katalysatorenrolle bei der Einführung von Aufnahmeprüfungen an Universitäten gespielt haben vgl. Barbara Rothmüller, *Chancen verteilen. Ansprüche und Praxis universitärer Zulassungsvorfahren*, Wien: Löcker 2011.
- 23 Vgl. dazu Sch 294 f. sowie Herbert Kalthoff, „Doing/undoing class in exklusiven Internatsschulen. Ein Beitrag zur empirischen Bildungssoziologie“, in: Werner Georg (Hrsg.), *Soziale Ungleichheit im Bildungssystem. Eine theoretisch-empirische Bestandsaufnahme*, Konstanz: UVK 2006, 93–122.
- 24 „Es zeigte sich, dass die Frage, ob sie sich eine Kunsthochschule auch ohne Zulassungsprüfungen vorstellen könnten, bei vielen Dozierenden den Status von etwas Unsagbaren, quasi Udenkbaren hatte.“ (Sch 177) Vgl. im *Schlussbericht* den Abschnitt 5.2.4. „Legitimationsmuster zur Begrenzung der Studienplätze“, 173 ff.

Nächste Frage ist vielleicht  
weniger Schutzhaft

Qwaa

# Archaik, Opazität, Privileg: Kunstakademien im deutschsprachigen Raum

Diedrich Diederichsen

Der hier abgedruckte Text ist die Vorlage für einen Vortrag, den der Autor am 29.06.2018 an der *Universität der Künste* in Berlin auf der Konferenz *Gegen die Entmündigung von Kunst und Pädagogik* gehalten hat.

In letzter Zeit bin ich häufiger in Deutschland, Österreich und der Schweiz zu Veranstaltungen eingeladen worden, bei denen es um die Lage und Probleme von Kunstakademien ging: ihre Privilegien, ihr Nutzen, ihre Kosten. Meistens standen diese dabei unter Legitimierungsdruck – einem Druck, der von Ministerien und Politikern, öffentlich Meinenden kommt, die den Akademien etwa ein Missverhältnis vorhalten zwischen einem ausgesprochen günstigen Betreuungsverhältnis und einer sehr ungünstigen Beschäftigungsquote. Also wenn die Kunststudierenden so viele Lehrende zur Verfügung haben, mit denen sie vertrauensvoll im kleinen Kreis reden können, warum haben wir dann nicht mehr Damien Hirsts? Gegen diese Rede, man hört sie auch in Österreich wieder öfter, wo die Budgets auf Studierendenzahlen berechnet werden (mit ein paar Einschränkungen aber doch), gegen diese Rede muss man die Kunstakademien natürlich verteidigen – und das fällt mir schwer, denn in erster Linie habe ich natürlich Kritik an ihnen.

Auf den ersten Blick ist es zum Beispiel unverständlich bis skandalös, dass an Kunstakademien, insbesondere im deutschsprachigen Raum, aber auch in anderen Teilen der Welt, eine Form der Lehre fortbesteht, die man nicht anders als „archaisch“ nennen kann. Studierende scharen sich um eine einzelne Person, die nur qua ihrer Persönlichkeit den Schlüssel zu einem verborgenen Wissen besitzen soll. Es gibt keine externen, objektivierbaren, regelhaften Zugänge zu diesem Wissen, die unabhängig von dieser Person zu beschreiten wären. Statt dass wie an allen anderen Hochschulen Lehrveranstaltungen beschrieben und begründet werden und sich auf öffentlich verbreitete und konstitutiv umstrittene Wissensbestände beziehen, ist die Person des Lehrenden hier das ganze und einzige Programm, die einzige Quelle der Lehre. Meistens er, manchmal auch sie ist der Meister. Der Meister ist im Übrigen oft abwesend, hält sich gewissermaßen jenseits der Ikonostase in Räumen auf, die die Studierenden nicht einsehen können.

Noch seltsamer wird dieser Anachronismus einer um Charisma und Autorität eines Einzelnen aufgebauten Erwachsenenpädagogik wenn man bedenkt, dass in ihrem Umfeld der Queerfeminismus und die Intersektionalität und andere Formate der Herrschaftskritik häufiger, ausgeprägter, ja avancierter gedeihen und nachhaltiger auftreten als an Hochschulen mit einer vergleichsweise aufgeklärt organisierten Lehre – wobei die Frage ist, ob es tatsächlich solche aufgeklärte Lehre an diesen anderen Hochschulen gibt, nicht vielmehr nur solche, bei der Rationalität und Handlungssicherheit weitgehend von Bürokratie und Effizienzorganisation aus gedacht werden. Als etwa im Zuge der Bologna-Reformen nicht nur eine stärkere Verschulung der Universitäten und Kunstakademien drohte, aber immerhin auch das Kunststudium um kritische, diskursive und reflexionsorientierte Elemente akademischer und geisteswissenschaftlicher Studien erweitert werden sollte, ergab sich dagegen mancherorts eine eigentümliche Querfront aus konservativen Kunstprofessor\_innen, die sich jede Regulierung ihrer Meisterateliers verbieten wollten, mit anarchistischen Studierenden, die sich im patriarchalen Feudalismus des Meisterklassensystems augenscheinlich wohler fühlten als im EU-Bürokratismus von Bologna mit seinen Standardisierungsdrohungen.

Nun ist das aber auch wieder nicht so überraschend, denn eine Querfront aus zweierlei Anarchismus, der Verachtung für meist als hinderlich empfundene Strukturen seitens der ohnehin Mächtigen und der Verachtung derselben, nun von unten gesehen als Essenz und Gerüst von Hierarchien empfundene Strukturen seitens derjenigen, die sich ganz außerhalb des Einzugsgebietes von Macht wähnen, ist auch außerhalb der Akademie oft das tägliche Brot der bildenden Kunst, jenes Bündnis erratischer Entscheider aus Unternehmensetagen mit dem guten alten bürgerlich-antibürgerlichen Genie – auch wenn dieses, wie Studien ebenso zeigen wie die tägliche Erfahrung, immer seltener ein der bürgerlichen Welt Entflohener ist und

immer häufiger ein genau zu diesem Zweck und keineswegs in der ersten Generation ausgebildeter, privilegierter Abkömmling aus deren Mitte ist.

So gesehen wäre doch eine Umwidmung der kunstakademischen Ausbildung für garantiert genieffreie, gebrauchswertorientierte, gemeinnützige pädagogische Zwecke freundlich betrachtet eventuell so etwas wie eine Demokratisierung, ein veritabler Angriff auf dieses pseudo-anarchistische Milieu mit seiner anachronistischen Liebe für mythische Selbstbilder. Doch täuscht diese Perspektive massiv. Sie rechnet eine verkürzte Vorstellung von Nützlichkeit gegen die immer häufiger gegen Kunst, auch und gerade aus ihrem Inneren behauptete und beklagte Konsequenzlosigkeit von Kunst – ohne aber diese selbst und ihre Gründe, Probleme, Vorzüge zu diskutieren, sondern indem man der Kunst und ihren Lehrenden ihre gesellschaftliche Position und Funktion vorhält, die selbstverständlich in anderen gesellschaftlichen Bereichen und bei anderen Institution nicht weniger problematisch ist, auch wenn dort das Problem eher Standardisierung oder Normativität heißt und nicht Archaik und Atavismus.

Ein anderer Blick, der das Problem des exklusiven Selbsterhaltes eines Milieus und einer Klassenfraktion nicht ausblendet, aber dabei auf eine andere Komponente fokussiert, erkennt etwas anderes. Und dieses andere hilft womöglich besser zu erklären, warum Herrschaftskritik an Kunstakademien entwickelter erscheint als in anderen Hochschulmilieus. Ein solcher anderer Blick auf das Milieu der Kunstakademie bricht auch mit der in letzter Zeit epidemisch gewordenen Faulheit, die Geschichte emanzipativer und oppositioneller Ideen ausschließlich von ihrer Soziologie her zu erzählen und im Zuge dessen diese Ideen zu denunzieren, indem man sie ausschließlich im Hinblick auf den sozialen Nutzen für ihre Vertreter erzählt und bewertet. Die rezente Literatur über 68 ist voll von diesem Reflex: Die wollten ja alle nur Karriere machen, Linksradikalismus war doch immer nur eine Distinktionsstrategie. Empirische Subjekte suchen in der Tat ihren sozialen Vorteil auch mithilfe der Ideen, die sie vertreten und der Positionen, die sie einnehmen, gerade in solchen Milieus, wo deren jeweiliger Wert umstritten und für eine Risiko-Investition geeignet ist. Unabhängig von solchen Investments und den von ihnen verursachten Konjunkturen sind Ideen aber auch inhaltlich diskutierbar und überprüfbar. Dass sich je nach gesellschaftlichen Rahmenbedingungen mit emanzipativen oder faschistischen Ideen Karrieren machen lassen, nivelliert nicht die Unterschiede der Ideen. Dies konnte man aber in letzter Zeit in Geschichten von 1968 ebenso oft lesen, wie die Diagnose, dass Trump letzten Endes von Hippies und Langhaarigen verschuldet worden sei.

Zurück zur Kunstakademie. Es gibt so gesehen, gute Gründe, das was in Meisterklassen und anderswo in künstlerischer Lehre passiert, nicht nur daran zu messen, wie sozial unangemessen und privilegiert es zustande kommt. Vergewissern wir uns zunächst, gegen eine Reihe anderer Diagnosen, dass auch und gerade in der westlichen Welt die vielgepriesene Rechtssicherheit, die Aussicht einigermaßen verlässlich behandelt zu werden und in den Genuss von Rechtsstaatlichkeit, Zugang und sozialer Unterstützung zu kommen, damit erkaufte, dass die Subjekte selbst sich antizipieren und berechnen lassen – zunehmend auch vom Markt und nicht mehr nur vom Staat. Die verbreitete gegenteilige Diagnose, dass wir in einer befreit-deregulierten Selbstverwirklicherkultur leben, kann man als ein Opfer der Werbung beschreiben. Barttrachten und spirituelle Orientierung, Health Food und Craft-Produkte mögen sich auf hochinteressante Weise vervielfacht haben, die Lebensläufe, zumal die scheinbar ganz freien und unabhängigen unter Akademiker\_innen verlaufen dagegen immer standardisierter: Neoliberalismus hat nichts zu tun mit Liberalität. „Die Skodafahrer sind alle gleich, gleich vielseitig“, wird von der Auto-Werbung offen zugegeben. Die früher vorhandene und oft genutzte Möglichkeit auszusteigen, lange Jahre des Lebens nicht zu wissen, was man werden will, ist gestrichen; ja, nicht einmal mehr die klassisch-bürgerliche Wilhelm-Meister-Erzählung von dem verlorenen Kindern, die erst das ungergelte, oft elende Leben am Rande der Gesellschaft kennenlernen müssen, um dann mit besseren Gründen das bürgerliche Leben af-

firmieren zu können, ist in diesem Sinne noch möglich – außer vielleicht in den mythisch-archaischen Organisationsformen von Kunstakademien mit ihren letzten lebenden Langzeitstudierenden.

Eine Kritik, die ungefähr so wie ich sie zunächst hier vorgeführt habe, den Kunstakademien vorwirft, dass sie mit ihrem Exzeptionalismus und ihrer Genieromantik der Stabilisierung einer bürgerlichen Ordnung zuarbeitet, die das Genie als Ventil für alle und habituellen Euphemismus für Unternehmer und Wirtschaftskapitäne braucht, übersieht, dass es eine solche bürgerliche Welt gar nicht mehr gibt. Die kompensatorischen und romantischen Elemente der Kunstakademie sind gerade deswegen im guten Sinne wieder zu gebrauchen und können an Kämpfe angeschlossen werden, weil sie die zu kompensierende Welt um sie herum verloren haben. Ihre Archaik – obwohl konkret oft unerträglich – kann als Archiv obsoleter seelischer Instrumente und intellektueller Verhaltensmuster dienen. Als Fremdkörper inmitten des kybernetischen Kapitalismus muss man die so verstandene Akademie vor dem Kunstmarkt genauso schützen wie vor den Nützlichkeitsvorstellungen einer bestimmten, eng verstandenen didaktischen und an primären Konsequenzen interessierten Kunst.

Was aber ist es, das in diesem Sinne mitunter in Kunstakademien noch stattfindet und anderswo nicht und das nicht aufgeht in den exklusiven Selbsterhaltungsritualen einer (kulturellen) Klasse? Es ist etwas, das oft auf der Rückseite des Privilegs, gerade der atavistischen Privilegien zu finden ist: ein Bewusstsein für die Freuden und Techniken selbsthergestellter Opazität. Instrumentelles Lehren und Lernen hat sich schon lange in die Metapher der Wissensvermittlung und Wissensproduktion verbissen. Positivistischer als im Positivismus sollen Daten und Erkenntnisse dort Dinge sein, nicht Wege, Prozesse, Handlungen. Diese sind erst verborgen und müssen dann freigelegt werden, anschließend zirkulieren sie. Nur an der Kunstakademie lernt man, dass das gerade der Entzug von Wissen, die Abwesenheit, die Umleitung und Verzögerung seiner Produktion, das aus der Zeit Fallen seiner Vermittlung – selbst in seiner fadesten Form: in den Schleiertänzen der Meisterschaft – das Verbergen und Verstecken, mithin die Voraussetzungen des Erkennens und seiner geliebten Enthüllungsmetaphern, auch selbst gestaltet werden können – und zwar auf ganz unterschiedliche Weise.

Nota bene: es geht nicht darum, die ungute und anachronistische Praxis der Meisterklasse an sich zu verteidigen; es geht darum zu zeigen, dass in ihrem Einzugsgebiet wertvolle taktische, strategische und kommunikative Lebens- und Handlungsformen sich erhalten konnten, die in der Welt der antizipierbaren Lebensläufe verloren gegangen sind – in einer Welt, in der auch gewisse Abweichungen, die Lebensgestaltung und der Geschmack selbst zu Arbeitsvollzügen geworden sind. In den privilegierten Nischen der Kunstakademien ist es prinzipiell noch möglich, sich und seine Sozialität anhand von selbstgewählten und selbst gestalteten Verbindlichkeitsformaten zu organisieren. Das, was einmal die soziale Plastik hieß, steht prinzipiell noch zur Verfügung, wenn auch im doppelten Sinne erschwert: es ist ein altes, selten aktualisiertes Modell und seine Elemente sind als solche des Entzugs, der Unklarheit, der quasireligiösen *Communitas* nicht nur der durchprofessionalisierten Welt nicht gewachsen, in der sie auch keine kompensatorische Funktion mehr hat, sondern sehr nahe der baren Unvernunft und Reaktion, wie schon seinerzeit bei seinen individuell-mythologischen Erfindern – und es ist ein Modell, das fast nur von Privilegierten genutzt worden ist und das will ich zunächst gar nicht so sehr moralisch oder politisch beklagen, sondern auch ästhetisch. Es wird so zu wenig getestet und erweitert. Es hat zu wenig Kontakt mit einem Außen – und wenn es diesen aufnimmt, sei es über den Markt, sei es über Festivals und Biennalen, kann von ihm den Gesetzen dieser Außenwelten zu wenig entgegengesetzt werden. Oder die Freuden künstlerischer sozialer Opazität münden einfach in die Tribalismen des Lifestyles, wo das Verhüllen und Maskieren keinen verhüllenden und maskierenden Sinn hat, sondern Status-Klartext spricht.

Ein weiteres Problem stellt sich ein, wenn man von Opazität auf deutsch spricht: aus gezielten und gemeinten Verbergen wird wohlige Dunkelheit. Ein spezifisch deutsches Nichtwissenwollen, Nichtsehenwollen, das nicht nur mit der deutschen Geschichte zusammenhängt, sondern auch mit der Gepflogenheit sich am Unausgesprochenen generell zu wärmen, im selben Sinne wie die andere Seite einen Automatismus der Enthüllung als einzig mögliches kritisches Geschäft das Wort redet. Opazität kann in Deutschland auf keine gute Vorgeschichte sich beziehen (nachgestelltes Reflexivum intended): die Tradition pubertärer Selbstverrätzelung oder maskuliner Selbsterhöhung, die Tradition einer rein romantisch gedachten Verschleierung, die nur auf die Tiefe des Unsichtbaren, die raunende Rede der Ruine verweist, statt auf die Spezifik von Maske und Kostüm sich zu beziehen und die Dialektik zwischen Öffentlichkeit und selbstgewähltem Ritual zu bearbeiten. Dies alles sind gewaltige Hürden und naheliegende, oft beschrittene Irrwege, die sich sofort auftun, wenn in diesem Land von Akten der Verdunkelung die Rede ist.

Doch all dieses obskurantistische Verhüllen geschieht ja im Schatten des Unmarkierten, es arbeitet nicht offensichtlich mit Schminke und Maske, sondern geriert sich natürlich und authentisch. Die in der Kunstakademie und wahrscheinlich nur dort gepflegte soziale Disziplin, die darin besteht, mit Tricks und Verstellungen zu arbeiten, die man nicht nur nicht verbirgt, sondern gezielt an anderen, an Peers und Lehrenden ausprobiert, ist wohl tatsächlich der letzte kulturelle Ort, an dem es nicht darum geht, sich selbst und sein Optimum vorzuführen, sich mit Arbeit und Leistung zu identifizieren, sondern sich zu dissimulieren, sich selbst unähnlich zu werden – und ja, das bedeutet auch Herrschaftskritik zu erlernen: wenn alles Rolle werden kann und Performance nicht Leistung und Aktualisierung von Potenzial bedeutet, sondern Herstellung und Verlassen einer Persona.

Künstler\_innen, die im Abramovic-Regime groß geworden sind, also unter der Maxime „The artist is present“, die mithin ganz unabhängig davon, was für eine Art von Präsenz ihre künstlerische Arbeit primär verlangt, daran gewöhnt sind, in jedem Fall körperliche Präsenz zeigen zu müssen und gestalten zu müssen, können natürlich auch in einem eher abgewichsten Sinne Expert\_innen des Auftretens werden. Das hängt auch davon, ob überhaupt Kriterien kursieren, eine Szene, eine Geste, eine Verstellung, eine Farbdecke nicht nur in ihrer Wirkung auszuprobieren, sondern auch zu beurteilen. Dass es sich bei den so genannten Freiräumen und Exzeptionalien in der Kunstakademie um Privilegien handelt, hilft nicht gerade bei ihrer Bewertung. Für die einen sind sie als Privilegien bereits diskreditiert, für die anderen sind Privilegien etwas, das man ergreift und nicht analysiert.

Bohème-geschichte beschäftigt sich seit Jahrhunderten mit dem Ergreifen und Konstruieren unvorhergesehener, erobertes Privilegien. Vielleicht kommt es aber auch darauf an, nicht nur die Idyllen und Fluchten zu studieren, deren Konstruktion zwischenzeitlich immer wieder mal gelungen ist, sondern darauf an den Stoff aus dem Privilegien allgemein bestehen. Aus zwei Seiten nämlich, einer den Zugang erschwerenden Vorderseite und einer von dieser Hürde und diesem Hindernis geschützten Rückseite. Was auf dieser Rückseite passiert, ist weder grundsätzlich gut – weil rar, teuer, begehrt – noch grundsätzlich schlecht – weil von Ungerechtigkeit und Exklusion ermöglicht. Es lohnt sich dies im Einzelfall zu studieren, so dass die Eroberung, Rekonstruktion und Vergesellschaftung von Privileg weder der komaufenden Blindheit eines jugendlichen Villeneinbruchs noch dem Puritanismus verfällt. Studium, Leben, Diskussion von Privileg ist durch, in und mit Kunstakademien aktuell noch am ehesten möglich. Kunst ist das, was dabei rauskommt.

## 5. Welche Erwartungen haben Sie an Absolvent\_innen der Akademie?

9. Bei Ihrem letzten Besuch sind Sie womöglich Studierenden begegnet und haben Gespräche mit angehenden KünstlerInnen geführt.

Wie würden sie die Stimmung während dieser Unterhaltungen beschreiben? Würden Sie Ihre GesprächspartnerInnen mit wichtigen gesellschaftlichen Rollen betrauen?

Viele bewegen sich auf einem Versuchsfeld.  
Doch bei zu vielen werden Frage ich mich: Wie wenn es fertig ist?  
Selbst oft in der Testphase vorläufigem vermisst gesellschaftlich relevante Fragestellungen.  
Provokationen sind nur dabei zu wenig.

Qualität, und das sie nicht  
in ihre Berufswahl in die

3. Es folgt ein gern zitierter und deshalb umstrittener  
Sinnspruch: „die Qualität der Lehre steigt analog zum  
(sozio)ökonomischen Erfolg der Lehrenden.“

*Klingt diese Formel für Sie überzeugend?*

*Wenn ja, warum – wenn nein, warum nicht?*

3. Es folgt ein gern zitierter und deshalb umstrittener  
Sinnspruch: „Die Qualität der Lehre steigt analog zum  
(sozio)ökonomischen Erfolg der Lehrenden.“

*Klingt diese Formel für Sie überzeugend?*

*Wenn ja, warum – wenn nein, warum nicht?*

3. Es folgt ein gern zitierter und deshalb umstrittener  
Sinnspruch: „die Qualität der Lehre steigt analog zum  
(sozio)ökonomischen Erfolg der Lehrenden.“

*Klingt diese Formel für Sie überzeugend?*

*Wenn ja, warum – wenn nein, warum nicht?*

*Nein - ökonom. Erfolg ist o*

3. Es folgt ein gern zitierter und deshalb umstrittener  
Sinnspruch: „die Qualität der Lehre steigt analog zum  
(sozio)ökonomischen Erfolg der Lehrenden.“

*Klingt diese Formel für Sie überzeugend?*

*Wenn ja, warum – wenn nein, warum nicht?*

Nein, weil der ökonomische Erfolg  
nichts über die Qualität eines Kunst-  
werkes aussagt, siehe z.B. von Google

Nein! Überzeugende Kunst  
sollte nie vom Marktwert des  
Schaffenden abhängen.

Das Ende jeder Fantasie  
und Schaffens-  
kraft!

Nö.  
Goethe hat auch seinen Literaturnobelpreis bekommen.  
Der Kunstmarkt neigt zu astronomischen Preisen von  
Exemplarischen

Kunstsoldat und Marionette –  
Eine Dysfunktion wird Auslöser.  
Erste Berliner Experimente/  
Dynamische Schablonen heute.\*

Suse Weber

1995 habe ich an einer Westschule mit dem Kunststudium angefangen. Für mich, aus Leipzig kommend, war es eine heftige politische Umstrukturierung. Unsere Ausbildung bzw. Theorie behandelte eigentlich ausschließlich amerikanische Künstler nach '45, die Griechen und die Romantik. Das waren die einzigen theoretischen Informationen. Ich bin an der UdK durch das ganz klassische Meister-Schüler-System gegangen, habe es auch gewagt, zwischendrin den Professor zu wechseln und habe dann zum Glück ein Seminar bei

Martin Supper gefunden. Er hatte ein winziges Tonstudio und wir waren nur fünf Studenten: ein Mathematiker, ein Architekt, ein Musiker und ich. Wir waren in einer Mini-Enklave und haben uns nur über Samples unterhalten oder wie wir Musik produzieren können, ohne ein Musikinstrument zu beherrschen. Martin hat dann später einen kompletten Fachbereich daraus entwickelt, worüber ich mich für ihn sehr gefreut habe. Das damalige Berlin würde ich als offenes Feld bezeichnen. Es gab sehr viele künstlerische Flüchtlinge, die von Berlin's Strukturlosigkeit angezogen wurden. Das hatte es in den jeweiligen Heimat- und Studienorten - auch für mich - nicht gegeben. Ich bin ein Kind der 80er-Jahre - Camouflageprozesse, ganz viel Eigeninitiative und versteckte Treffpunkte in einem sehr zentralistischen System. Eigeninitiative war eine Art Standardausrüstung. Es gab wenig aktive Leute, die mit ihrer Herkunft aus dem ehemaligen Osten offen umgingen. Diese Übernahme von freien Orten und Leerstand war absurd. Die eine Seite bedeutete Leerstand und freie Orte durch Enteignung und Privatisierung, die andere Seite war das offene Feld, alles schien möglich, das Chaos der Möglichkeiten. Wir wollten das Chaos, nachdem unsere Struktur komplett zerschmettert worden war, das sage ich, ohne es zu beurteilen. Es gab Gründe, warum es so gemacht werden musste... dieses merkwürdige Missverständnis innerhalb dieser Stadt und dann noch ein Kunststudium, in dem die DDR-Kunst nicht existierte, geschweige denn osteuropäische Kunst. Es war kaum Literatur zu finden und der einzige Spruch, den man hörte, war: „Naja, alles was im Osten gemacht wurde, ist gar keine Kunst, da es in einer Diktatur entstanden ist.“ Das war sozusagen mein Studium.

Zur Formel Marionette: ich habe mich mit der Figur der Marionette beschäftigt, weil ich immer mehr das Gefühl hatte, selbst zu einer Marionette zu werden. Das Thema Puppe und die Präsentation der Puppe interessierten mich. Die Marionette als Skulptur besitzt zwei interessante Zustände: den aktivierten und den deaktivierten Zustand. Warum trägt ein Objekt den gleichen Namen und kann etwas komplett anderes tun? Wenn ich als Künstlerin eine Marionette bin: traditionell stellt das eine Art No-go dar, weil man ja den ganzen Aufwand unternimmt, um keine Marionette zu sein. Wenn sich das aber als reine Behauptung herausstellt, kann sich ein komplett gegenteiliges Bild von einem Künstler darstellen. Ok, also argumentiere ich aus der Perspektive der Marionette, also ich bin jetzt eine Marionette und ich kann anfangen, als Marionette zu arbeiten. Und dann noch das Dreiecksverhältnis zwischen Publikum, Werk und Künstler. Wenn ich jetzt als Künstlerin eine Marionette bin und ebenfalls eine baue: Kann dann die Marionette Künstlerin werden und ich auch? Und was passiert dann mit dem Publikum? Kann das auch Marionette werden? Ich habe eine Art System konstruiert, ein Zeichensystem, mit dem ich dann gearbeitet habe. Die Dynamische Schablone: nach dieser ganzen Marionettengeschichte, diesem Dreiecksverhältnis, das ich in verschiedenen Situationen, Architek-

turen und Inhalten ausprobiert habe, kam die Frage auf: Wie geht es weiter?

Zur ersten Studio Bühne habe ich einen Laden in Berlin-Wedding angemietet und ihn in eine Art Lebensbühne umgebaut. Ich habe den ganzen Raum, das Bett, den Eingang, den Vorhang, etc. entwickelt und das Schaufenster bespielt. Erstmal nur für meine Nachbarn. Vorher war scheinbar ein Marihuanaladen im Keller gewesen, deswegen haben anfangs auch merkwürdige Leute ans Fenster geklopft und wollten wissen, ob sie was kaufen können. Andere dachten, es wäre eine Kita. Ausgehend von dieser Theateridee habe ich dann angefangen KünstlerfreundeInnen in den Raum einzuladen, als sogenannte Studio Bühne. Die erste Einladung bestand im Camp 2013. Ich habe Essen und Trinken für ungefähr 10 Leute besorgt und dann verbrachten wir einfach ein Wochenende zusammen. Es war interessant und ziemlich schnell kam die Frage auf: „Suse, worum gehts dir?“ - „Ich weiß es nicht“ - „Aber du musst schon sagen können, worum es hier eigentlich geht. Wir müssen ja schon wissen was wir eigentlich machen sollen?“ - „Ich weiß es nicht. Wieso wollt ihr von mir wissen, was ihr machen sollt?“. Diese ganzen Konventionen und Konditionierungen waren haarsträubend und ich wollte das alles gegen die Wand fahren lassen. Ab irgendeinem Zeitpunkt gab es ein Protokoll und am zweiten Tag hat sich auf einmal jemand hingestellt, um die gesammelten Ideen als seine persönlichen vorzutragen. Es war eine Katastrophe, eine Eskalation nach der anderen. Es war eine Mischung aus sauer aufeinander sein und Gespräche führen. Und ich als Initiatorin wurde regelmäßig zur Verantwortung gezogen. Es hat wahnsinnigen Spaß gemacht, die Situation so ins Absurde zu treiben. „Wir müssen noch Leute einladen!“ - „Wieso müssen wir noch Leute einladen?“ - „Naja, wir brauchen doch Publikum.“ - „Wieso brauchen wir Publikum, wir sind doch schon zehn. Wenn einer etwas macht, gibt es neun Zuschauer. Ist doch super, wozu brauchen wir Publikum?“. So war das erste Wochenende mit der Dynamischen Schablone.

Wir haben also gemerkt, dass wir große Lust haben, Dinge auszuprobieren, ohne, dass es sofort eine Ausstellung sein muss. Wir haben erstmal auf Dokumentation verzichtet, Publikum war genug. Es passten ja sowieso nur wenig Leute in den Raum. Dadurch ergab sich kein Druck nach einer Regelmäßigkeit - wir trafen uns immer nur, wenn es eine Idee gab. Manchmal auch nur einmal im Jahr. Die Studio Bühne funktionierte eigentlich immer so, dass ich mehr oder weniger persönlich adressierte Einladungen an bestimmte Leute sendete und wir uns über ein paar Tage verteilt getroffen haben. Es gibt ein paar kleine Regeln: Zum Beispiel ist es wichtig, dass man den Zuschauer als emanzipierten Zuschauer begreift. Das heißt, dass der Zuschauer kein passives Wesen, sondern eine Art teilnehmender Beobachter ist. Um eine bestimmte Konstellation beginnen zu können, muss es sich um eine Art gesellschaftlichen Mikrokosmos handeln. Außerdem ist es wichtig, einen zeitlichen Rahmen zu definieren, in dem Wiederholungen möglich sind. Erst dadurch entsteht die Möglichkeit des Weiterreichens von Inhalten und Übungen. Das Treffen muss ohne eine Erwartungshaltung stattfinden. Es muss egal sein, was dabei herauskommt. Die Bereitschaft, zu üben und sich in ungewöhnliche Regel- und Näheverhältnisse zu

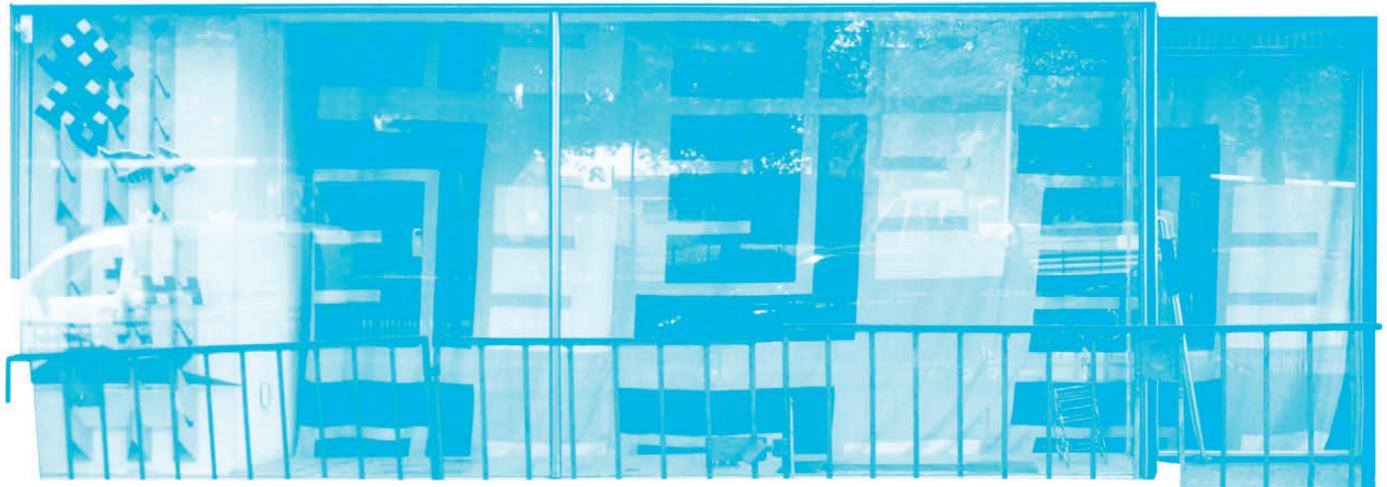
\* Der Text ist die gekürzte Transkription eines Vortrags von Suse Weber, der am 28. Oktober 2018 im Rahmen des Symposiums *Template Akademie* in der Typografiewerkstatt der AdBK gehalten wurde. Transkription und Bearbeitung: Eva Burkhardt. Wir danken Suse Weber für die Bereitstellung der Bilder auf S. 25.

unterschiedlichen Unbekannten zu begehen, muss gegeben sein. Die Gruppenkonstellation erweiterte sich über den Künstlerkreis hinaus und es kamen auch Leute dazu, die über Kunst schreiben. Wir diskutierten, wie über Kunst geschrieben wird. Texte und Besprechungen unterliegen ja eigentlich immer dem Trend der jeweiligen Art und Weise von Besprechungen und deshalb haben wir uns Praktiken überlegt. Wir haben zum Beispiel angefangen, beim Vorlesen der Texte über Arbeiten immer direkt neben der jeweiligen Arbeit zu stehen. Durch die Positionierung beim Vorlesen des Textes fiel oft der klassische Aufbau eines Textes weitestgehend weg. Auch die Veränderung der Texte dadurch war interessant. Wir nannten das Doing writing.

6. Bereits beim Querlesen haben Sie vielleicht gemerkt, dass dieses Dokument numerisch gegliedert ist. Fragen sind Nummern zugeordnet, die aufeinander folgen und sich aufeinander beziehen. Diese Art der Strukturierung versteht sich nicht von selbst, sie setzt hohe Organisationsfähigkeiten und Abstrahierungsleistungen voraus, die weit über den praktischen Lebensvollzug hinausgehen.

*Würden Sie das Entwerfen eines Fragebogens – wie er hier vorliegt – im Lehrprogramm einer Kunstakademie verorten?*

Ja, natürlich  
Muster von  
und redet in  
Zeu" Ultra  
Kunst mit



ich. kommt  
kurzer Insel  
it Guren, Nut-  
nehmen, Kunden,  
ms!

5. Welche Erwartungen haben Sie an AbsolventInnen  
der Akademie?

Der Realität ins

# Woher kommt die Freiheit der sogenannten „freien“ Kunst?

Alexander García Düttmann

Woher kommt die Freiheit der sogenannten „freien“ Kunst, in ihrer mehr oder weniger bewussten oder reflektierten Praxis und in ihrer sogenannten wissenschaftlichen Lehre?

Sie kommt von Befreiungen, die jede Einrichtung sprengen, sind doch Einrichtungen, Institutionen, ihrem eigenen Begriff nach Einschüchterungen, bevor man überhaupt ihre organisatorischen Tugenden preisen kann. Im besten Fall, dort also, wo die Institution der Freiheit einen grenzenlosen Raum lässt, sich selber zurücknimmt, mit sich uneins ist, kann man Spuren von Befreiungen finden. Befreiungen gibt es unendlich viele.

Und mit einer besonderen Freiheit der Kunst haben sie weniger zu tun als mit der Freiheit des Denkens, das die Kunst ist, trotz aller Hinweise darauf, dass Kunst frei sein soll, weil sie sich nicht an vorgegebenen Zwecken ausrichtet. Hier sollen vier Befreiungen unterschieden werden, die Befreiung einer Entscheidung, die Befreiung einer Askese, die Befreiung einer Nachdenklichkeit und die Befreiung einer Naivität. Die befreiende Entscheidung ist zunächst die eines Naturwissenschaftlers, könnte aber gleichermaßen die eines Philosophen oder Geisteswissenschaftlers sein, eines Kunstwissenschaftlers, insofern Wissenschaftler eben ihre Arbeit an der Klarheit und Durchsichtigkeit ihrer Gedanken messen, so verschieden und unvereinbar die Weisen solchen Messens sein mögen.

Die befreiende Askese ist die eines Philosophen, der so leben will, wie er denkt: frei. Die befreiende Nachdenklichkeit ist die von Philosophen und Künstlern, für die die Welt, wie sie ist, alles und zugleich doch nicht alles sein kann. Die befreiende Naivität ist die des Künstlers, der ein Außen entdeckt, das es ihm erst erlaubt, sich der Unerbittlichkeit im Inneren der durchtriebenen Welt zuzuwenden.

In dem ersten, 1969 gedrehten Spielfilm des polnischen Filmregisseurs Krzysztof Zanussi, der den Titel Struktur des Kristalls trägt, treffen zwei begabte Naturwissenschaftler aufeinander. Sie sind Jugendfreunde und habe sich lange schon nicht gesehen. Der eine Wissenschaftler hat sich zurückgezogen, lebt mit seiner geliebten Frau auf dem Land, weit von der Hauptstadt entfernt. Hier betreibt er eine kleine Wetterstation, die zwar Daten für einen lokalen Flughafen sammelt, eigentlich aber kaum eine Funktion zu haben scheint. Eine Fernsehantenne gibt es nicht, geheizt wird in dem kalten Winter mit Holz. Erst am Ende des Films taut es, beginnt der Schnee zu schmelzen. Der andere Wissenschaftler ist erfolgreich. Er hat gerade einen ausgedehnten Aufenthalt in den Vereinigten Staaten hinter sich gebracht, an der Universität Harvard, und hat aus dem Westen Zeitschriften und Gadgets mitgenommen, die er dem Freund zeigt. Im Auftrag des Leiters der Forschergruppe, zu der beide Wissenschaftler einmal gehört haben, soll er den Abtrünnigen überzeugen, sein Leben in der Einöde aufzugeben und zum Betrieb zurückzukehren, ins tätige Forschungsleben. Er wirft dem Jugendfreund das Rentnerdasein vor, weil es einer Vergeudung der besten Jahre gleichkommen soll. Der Jugendfreund, der dem Betrieb den Rücken zugewandt hat, ist aber keineswegs untätig. Aus einem Gespräch geht hervor, dass er sich mit dem Begriff des Unendlichen in der Philosophie eingehend beschäftigt hat, einem Begriff, den die Wissenschaftler als einen formal definierten verwenden, ohne sich seiner wandelnden Bedeutung und der Bedeutung dieses Wandels bewusst zu sein. In der Vergangenheit hat er an Bergtouren teilgenommen, von denen Photographien im Arbeitszimmer zeugen. Gelegentlich hört er Symphonien, die das Radio überträgt. Eine aufgeschlagene Partitur ermöglicht es

Auge schauen zu können

- 1 Gilles Deleuze, *Cine III. Verdad y tiempo, potencias de lo falso*, Buenos Aires: Editorial Cactus 2018, S. 727 f.r 3.
- 2 Miles Hollingworth, *Ludwig Wittgenstein*, Oxford: Oxford University Press 2018, S. 197.
- 3 Ebd., S. 201.
- 4 Ebd., S. 207.
- 5 Ebd., S. 210.
- 6 Ebd., S. 219.

ihm, der Musik zu folgen. Am Ende bleibt er auf dem Land, lädt seinen Freund, der in seinem Wagen den abgelegenen Ort wieder verlässt, dazu ein, im Sommer zum Fischen zu kommen. Ob sich die Freunde noch etwas zu sagen haben, als Freunde und vor allem als Wissenschaftler? Um es herauszubekommen, müssten wiederholte Besuche stattfinden, Besuche, die nicht mehr der Erledigung von Aufträgen dienen dürften. Dann hätte der eine Freund aber vielleicht schon die Prämisse des Lebens anerkannt, das der andere Freund gewählt hat. Er hätte sie bis zu einem gewissen Punkt zur Prämisse des eigenen Lebens gemacht. Um den Zusammenhang zwischen solchen Prämissen und der wissenschaftlichen Praxis geht es in dem Film. Der französische Philosoph Gilles Deleuze hat der Darstellung von Wissenschaft und Wissenschaftlern in den frühen Filmen Zanusis einen Abschnitt seiner Vorlesung über das Zeitbild im Kino gewidmet. Er schreibt: „Der Wissenschaftler bietet von sich ein klares und durchsichtiges Bild, denn er sagt uns: ‘Ich betreibe nur reine Wissenschaft, ich habe nichts zu verbergen. Ich stehe ganz im Dienst der Wissenschaft’ [...] Wir wissen aber, daß daß dieses klare und durchsichtige Bild nur dadurch entsteht, daß ein anderes Bild neben es tritt. Dem klaren und durchsichtigen Wissenschaftler der offiziellen Wissenschaft gesellt sich ein dunklerer Wissenschaftler hinzu, der auf das Licht der offiziellen oder reinen Wissenschaft verzichtet hat, der sich, wenn es denn sein muß, darauf beschränkt, sehr einfache Tätigkeiten auszuführen, in der Abgeschiedenheit eines kleinen Labors. Eigentlich glaubt er nicht mehr so sehr an die reine Wissenschaft [...]. Je mehr sich die beiden Wissenschaftler aussprechen, desto mehr verdunkelt sich das Klare und Durchsichtige. Und desto mehr umgibt sich das Dunkle und Undurchsichtige mit einem Hof eigentümli-

chen Lichts, das keineswegs klar leuchtet. Ist es das Licht der Wissenschaft oder ist es das Licht von etwas anderem, das sich dem Glau- ben annähert?“<sup>1</sup>

„Die große Frage, die sich uns stellt, muß nun die sein“, sagt Miles Hollingworth in dem letzten Kapitel seiner ungewöhnlichen Biographie Ludwig Wittgensteins, ob der Philosoph „ein homosexueller Erdling war oder ein Mensch, der sich darum bemüht hat, der Schwerkraft des Sex überhaupt zu entkommen.“<sup>2</sup> Sex versteht Hollingworth als ein Tun, ein Verhalten, das uns wie kein anderes dazu verhilft, ein Gefühl zu erzeugen, nach dem wir uns gierig sehnen. Wir wollen in die „logische Notwendigkeit“<sup>3</sup> dieser Welt eintauchen, um die Beständigkeit eines Entwurfs zu sichern, eine Form oder eine Gestalt. Dieses Verlangen widerspricht dabei allem, was sich in uns als „ungebändigt und leidenschaftlich und ursprünglich“ auswirkt. Indem er uns in die „wiederholende Bewegung der Weltmaschine“<sup>4</sup> einlässt und dieser Geltung verschafft, soll uns der Sex vor der Ahnung schützen, die Welt, wie sie ist, sei bloß eine „Hypothese“: „Der ganze Kitzel und das ganze Geheimnis des Sex sind mit der Verwandlung in eine Maschine verbunden.“ Der Geschlechtsakt ist das „Gesetz“<sup>5</sup> der Welt und Paradigma der Ununterscheidbarkeit, dem die Liebe als Paradigma der Unterscheidung und Differenzierung entgegensteht. Sex schreibt die „Syntax“ der Welt, die nur sich selber zu erkennen vermag, Sex identifiziert. Liebe, Furcht, Trauer hingegen erfahren wir wie ein Gesicht, das uns anschaut, wie einen unvorhersehbaren Blick, der sich in keine vorgegebene Ordnung fügt. Im Geschlechtsakt werden Intention oder Wille und agierende Körperteile eins, so dass es keiner „Nachahmung“<sup>6</sup> mehr bedarf. Vor solchem Einssein soll die Kunst erschauern.

7 Ebd., S. 229.

8 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, in: *Gesammelte Schriften, Band 6*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970, S. 356.

9 Ebd., S. 373.

10 Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Paris: Éditions du Seuil 1967 (erweiterte Ausgabe), S. 22.

Hollingworth schließt aus Wittgensteins „antagonistischer und asketischer Beziehung zum Sex“, dass sie keineswegs „pervers“ war, sondern das Ausleben seiner Philosophie: „Er hat unnachgiebig versucht, dem Sex gegenüber seine Unschuld zu bewahren und sich und sein Werk gegen den Sex abzuschotten, ebenso wie gegen die Welt.“<sup>7</sup>

Adorno notiert in seinen „Meditationen zur Metaphysik“, dass „reflektierte Menschen“<sup>8</sup> und „Künstler“ häufig ein „Gefühl des nicht ganz Dabeiseins, nicht Mitspielens“ feststellen, „als ob sie gar nicht sie selber wären, sondern eine Art Zuschauer“. Es bleibt offen, ob Adorno die Künstler nennt, weil er sie für eine besondere Art von „reflektierten Menschen“ hält, er zwischen der expliziten Reflexion dessen, der über einen Gegenstand nachdenkt, und der impliziten Reflexion dessen, der einen Gegenstand erzeugt, einen Gegenstand ohne Zweck, unterscheidet. Die „zuschauerhafte Haltung“ von „reflektierten Menschen“ und „Künstlern“ soll den Zweifel ausdrücken, ob „dies denn alles sein könne“. Gleichzeitig soll der einzelne nichts anderes „haben“ als ein „Arme[s] und in seinen Regungen tierhaft Ephemere[s]“. Mit der Rede vom „Armen“ und „tierhaft Ephemeren“ der Regungen will Adorno zunächst dem Subjekt, das sich aufspielt, „in seiner Verblendung“ sich „so relevant“ vorkommt, in die Parade fahren. Sie meint die Kälte im Angesicht des Leidens, die Unfähigkeit zur Liebe, ein Verhalten, das von der Alternative zwischen einer „unfreiwilligen“ Unerschütterlichkeit und einer „Vertiertheit des Involvierten“ bestimmt wird, so sehr „etwas von beidem“ wiederum zu einer „richtigen“ Sympathie gehören soll. Arm ist die Unerschütterlichkeit, die betrachtende Haltung der Teilnahmslosigkeit, ephemere das Involviertsein, das Aufgehen in der Emsigkeit. Mit der Rede vom

„Armen“ und „tierhaft Ephemeren“ der Regungen meint Adorno indes vielleicht ebenso jenes „Aufleuchten eines Auges“<sup>9</sup> oder jenes „schwache Schwanzklopfen eines Hundes, dem man einen guten Bissen gegeben hat, den er sogleich vergißt“, die, wie es in einem anderen Passus der „Meditationen zur Metaphysik“ heißt, zur Folge haben, dass der Nihilismus vergeht, das „Ideal des Nichts“ sich als haltlos erweist. Der „reflektierte Mensch“ und der „Künstler“, die woanders sind, nicht „ganz“ dabei, zweifeln daran, „ob dies denn alles sein könne“. Gleichzeitig hängt der Ausdruck ihres Zweifels, als den Adorno ihre „zuschauerhafte Haltung“ interpretiert, an der Anerkennung, dass „Wies“ eben schon alles ist, man sich über das „Arme“ und das „tierhaft Ephemere“ der Regung allein um den Preis einer Verblendung erheben kann, die den Zweifel Lügen straft. Müsste man sich dann nicht fragen, ob die körperliche Berührung, die sich nie auf eine Mechanik reduzieren lässt, nicht jedes Mal eine Lücke in der „Syntax“ der Welt markiert, der Sex sie also nie einfach fortschreibt und gleichsam festzurrt? Um sich dem Mitspielen weiterhin zu verweigern, wie es der „reflektierte Mensch“ und der Künstler tun, muss man sich gerade der Denunziation des „Armen“ und des „tierhaft Ephemeren“ der Regung verweigern.

Der Schriftsteller, Philosoph und Künstler Pierre Klossowski erörtert in seinem Buch über Sade ein „Dilemma“<sup>10</sup> der Vernunft. Weil nichts, was dogmatisch gesetzt oder willkürlich behauptet wird, vor der Vernunft Bestand haben kann, kehrt sie sich am Ende gegen sich selber, gegen die Vereinheitlichungen, an denen ihr sinnvoller Gebrauch hängt, das Unterscheiden und Erkennen. Denn nur eine Instanz, die abergläubisch dem Vernunftgebrauch entzogen bleiben muss, die Instanz Gottes, vermag die Einheit zu verbürgen,

<sup>11</sup> Roland Barthes, „Sade – Pasolini“, in: *Ceuvres complètes*, volume 3, Paris 1995, S. 392.

die den Vernünftigen vor dem Versinken in der Zerstreung und Zerstretheit bewahrt. Genau dieses Dilemma führt Pasolini in seinem letzten Film *Salò* vor Augen. Denn das Fortschreiten der Lüstlinge, ihrer Opfer und ihrer Komplizen, von einem Kreis der „Manie“, der fetischistischen Besetzung, zu einem Kreis der „Scheiße“ und schließlich zu einem Kreis blutiger Gewalt – dieses Fortschreiten, das dem Film seinen geordneten Aufbau verleiht, als hätten vernünftige Überlegungen die strenge Steigerung im Ritual der Libertinage begründet, entspricht einer zunehmenden Auflösung, so dass sich zum Schluss kaum mehr zwischen Opfern und Tätern unterscheiden lässt. Pasolini fügt seinem Film eine Art Coda hinzu. Zwei tumbe Bauernjungen, bislang Mitglieder der von den Lüstlingen zusammengestellten Miliz, tanzen ungeschickt zu Radiomusik. Der eine fragt den anderen, wie der Name seiner Freundin laute. Diese unerwartete Zartheit der ungeschickten Tanzschritte, der nichts mit Hetero- oder Homosexualität zu tun hat, scheint für einen Augenblick zumindest den Bann des Schreckens, den die normierten zügellosen Übertretungen gezeitigt haben, zu durchbrechen. Die Jungen sind wie unberührt, als hätte das furchtbare Geschehen, dem sie beigewohnt und an dem sie sich beteiligt haben, nichts mit ihnen zu tun gehabt, oder als würde es sie von Anfang an nichts angehen. Sie sind nicht traumatisiert, ebensowenig erregt. Dieses Außen, das für Pasolini zunächst in der bäuerlich-archaischen Umgebung des Friaul seinen Ort hatte, später im subproletarischen Stadtrand Roms, im Jemen, im Iran, in Indien, Uganda und Tanzania, ist auch das Außen, in dem die „Naivität“<sup>11</sup> des Künstlers entspringt, die Roland Barthes in einer kritischen Rezension von *Salò* dem Filmmacher attestiert. Sie soll es ihm möglich machen, den Faschismus nicht als System, sondern als

„Substanz“ unserer Gesellschaft darzustellen, als etwas, das man nicht fernrücken und von dem man sich nicht loszusagen vermag, als etwas, das sich dadurch mit dem „Sadeschen Gegenstand“ berührt, dass es „uneinholbar“ ist. Das Außen als der Ort einer Freiheit des Künstlers, die sich in der Gestalt einer „Naivität“ kundtut, also einer Uneinholbarkeit, lässt ihn bis zum Uneinholbaren in der Welt, in der Geschichte und in der Gesellschaft vordringen. Die Befreiung des Künstlers ist dann nichts als die Entdeckung eines solchen Außen, die Entdeckung, dass es ein Nichts-Angehen gibt, ein Unbeteiligtsein, eine Unterbrechung der Reflexion, die über eine „zuschauerhafte Haltung“ noch hinausgehen und dadurch gerade in die Mitte dessen geleiten, was jeden und alle unabweislich heimsucht, die Misere und die Barbarei, die Ausbeutung und die Ansteckung, die Komplizenschaft mit der Welt, wie sie ist.

2. Vor einem Jahr haben Sie die ... besucht und sich beim Betrachtung ... gefragt, welche Kriterien in der ... der Akademie umgesetzt werden ... Bitte versuchen Sie, dieses Werk

1. Was bedeutet Ihnen der Besuch der Jahresausstellung?

Information

Ausstellung vielleicht  
ein Kunstwerks  
künstlerischen Lehre an  
en.

k zu zeichnen.



Hab das erst hinten  
gelesen - der Fragebogen  
taugt weder zur Veröffentlichung  
noch zur Verkleinerung. In diesem  
Fall ~~ist~~ war  
Anonymität  
kaum ge-  
wahrt

Gerne  
habe ich  
zu Dis-  
kussion  
bei - ohne  
am Blatt  
vor den  
Mund zu  
nehmen,  
aber in  
angemessener  
Form  
Zusammenfassung



München, 26.06.2018

Liebe Freundinnen und Freunde der Akademie,

hiermit laden wir Sie herzlich ein, eine Auswahl hochschulpolitischer Fragen zu beantworten, die unter Studierenden und Lehrenden im Moment diskutiert werden. Die eingesandten Fragebögen werden zusammen als Unikat auf der kommenden Akademieaktion versteigert und können so von Ihnen zurückverworben werden. Mit der Einsendung stimmen Sie auch einer möglichen anonymen Veröffentlichung Ihrer Antworten in Band 4 der Reihe **AKADEMIETEXTE** zu.

Mit freundlichen Grüßen,  
Eine Studiengruppe der Akademie der Bildenden Künste

1  
/ 1 < m

Rücksendemöglichkeiten:  
akademietexte@gmx.de  
Postadresse:  
**AKADEMIETEXTE**  
Akademie der Bildenden  
Künste München  
Akademiestrasse 2-4  
80779 München



