

Soziale Wärme und Kälte

in der aktuellen Kunstpraxis

Eine Annäherung anhand von drei Werkbeispielen

David Heinzl, Matrikelnr.: 01626288

SE - Das Gute Alte und das Schlechte Neue – Univ.- Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer

Wintersemester 2018/2019; Universität für angewandte Kunst Wien

Bachelorarbeit

Zeichenzahl: 63396

INHALTSVERZEICHNIS

1. <u>Einleitung</u>	3
2. <u>Werkanalyse</u>	5
2.1 <u>Green light – An artistic workshop</u>	5
2.2 <u>Anxious avoidant, 2016</u>	8
2.3 <u>Untitled (Christmas Card #6), 2018</u>	10
3. <u>Inhaltliche Annäherung</u>	13
3.1 <u>Untitled (Christmas Card #6), 2018</u>	13
3.2 <u>Anxious avoidant, 2016</u>	17
3.3 <u>Green light - An artistic workshop</u>	19
4. <u>Fazit</u>	30
5. <u>Quellenverzeichnis</u>	31
6. <u>Bildnachweise</u>	33

1. Einleitung

Die Frage nach dem Wert eines Kunstwerkes wird im Diskurs über Gegenwartskunst immer öfter gestellt. Jede größere Auktion schafft es in die Medien und stiftet, neben der Veröffentlichung der *teuersten KünstlerInnen-Ranglisten*, Empörung und Verwunderung. Wolfgang Ullrich sieht im gegenwärtigen Kunstmarkt ein neues Streben nach „Erhabenheit“, welches umso größer wird, „je weniger der Preis zu dem Werk zu passen scheint“ (Ullrich 2016 S. 10).

Der „Ausstellungskünstler“ (Bätschmann) ab Mitte des 19. Jahrhunderts, verstand sich „als autonom und seine Arbeit als gesamtgesellschaftlich relevant“, weshalb es außer Frage stand, dass „es nichts Erstrebenswerteres geben konnte, als mit den eigenen Werken im Museum zu landen. Künstlerischer Erfolg war synonym mit Museumserfolg, der sich oft allerdings erst nach dem Tod einstellte.“ (ebd.) Die letzten Dekaden zeigten jedoch ganz klar, dass viele KünstlerInnen ihre Kunstwerke bewusst von den Museen fernhalten, da die Arbeiten immer öfter als Anlageform von Privatpersonen - vor allem von Superreichen - genutzt werden, trotz hohem Risiko und hoher Nebenkosten. (vgl. Dittmar 2017) Ein boomender, jedoch instabiler Kunstmarkt erschafft somit neue Götzen, welche zu einer starken Polarisierung im Kunstdiskurs, wie auch in der Kunstpraxis führen.

Während *Sotheby's* und *Christie's* Werke im dreistelligen Millionenbereich versteigern, hat sich eine dem Kunstmarkt vermeintlich entziehende Strömung mit solidarischem Anspruch etabliert. Jene Entwicklung fasste die Kunsthistorikerin Claire Bishop unter dem Begriff *The Social Turn* zusammen.

„Die unterdrückende und instrumentalisierende kapitalistische Produktionsweise betäube und fragmentiere die Gesellschaft. Es braucht deshalb eine Form der interaktiven, realitätsnahen Kunst, um einer sozialen Spaltung entgegenzuwirken. Auf diesem Feld agieren überwiegend politisch links orientierte KünstlerInnen und KuratorInnen, deren theoretische Grundlagen sich in ihren Arbeiten primär auf Guy Debords *The Society of the Spectacle* beziehen und deshalb die Auflösung von Zuschauer/in/Konsument/in und Objekt anstreben.“ (Bishop 2012 Übersetzung d.A. S. 11)

Bereits wenige Jahre später veröffentlichte Maximilian Steinborn einen Essay über Solidarität in der Gegenwartskunst in dem er schreibt: „Kaum ein zeitgenössisches Kunstevent, das sich nicht, mal mehr mal weniger prominent, ‚Solidarität‘ auf die Fahnen schriebe. [...] Worin Funktion und Gründe für die gegenwärtige Konjunktur des Solidarischen in der Kunst liegen, bleibt indes weiter unklar.“ (Steinborn 2018)

Ist diese Polarisierung in teure *Siegerkunst*, wie Ullrich sie bezeichnet, und solidarischer Kunst nun tatsächlich gerechtfertigt oder sind jene beiden Sphären bereits zu einer verschmolzen oder waren sie nie wirklich getrennt? Auf die Frage ob solidarische Kunst ihren Ansprüchen gerecht wird und tatsächlich einen gesellschaftlichen Wandel herbeiführen kann und auch als Alternative zum kommerziellen Kunstmarkt gesehen werden kann, oder ob sie nicht doch nur eine andere Spielart derselben ist, werde ich anhand eines Werkbeispiels von Olafur Eliasons *Green light – An artistic workshop* und dem dazu erschienenen, gleichnamigen Buch, eingehen. Als Richtschnur hierfür werden mir der bereits oben zitierten Texte von Maximilian Steinborn: *Das andere der Selbstgerechtigkeit. Über Kunst und Solidarität* und Claire Bishops Theorie des *Social Turns* aus ihrem Buch *Artificial Hells* dienen; erstmals erschienen 2006 unter dem Titel: *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. Zusätzlich werde ich mich auf Wolfgang Ullrichs Essay: *Kunst und Flüchtlinge* beziehen, um dadurch die Hintergründe des im nächsten Kapitel analysierten Werkes verständlicher zu machen.

Dieser sozial engagierten Praktik, die den aktuellen Kunstdiskurs massiv prägt, werde ich zwei Fotoarbeiten von Buck Ellison gegenüberstellen, welche 2018/2019 in einer Reihe von insgesamt vier Fotografien im Zuge der Ausstellung *Antarktika eine Ausstellung über Entfremdung* in der Kunsthalle Wien gezeigt wurden. Zentraler Bezugspunkt der Ausstellung war ein subtiles Gefühl der Entfremdung, welches sich mit der fortschreitenden Industrialisierung ausbreitete und durch Säkularisierung und Technisierung bis zur heutigen radikalen Individualisierung, zum Symptom der Moderne wurde. Das Subjekt verliert dadurch seinen Bezug zu seiner Umwelt, und damit auch zu seinen Mitmenschen, zum Glauben und zu seinen Zielen. (vgl. Ausstellungsbooklet Kunsthalle Wien 2018, S. 3) In den beiden Fotografien liegt der Fokus auf der Familie, deren Inszenierung nach außen hin und deren inneren Beziehungen. Außerdem thematisieren sie Repräsentationsformen einer privilegierten und elitären Oberschicht der USA.

Beide Arbeiten, *Green light* und Ellisons Fotografien, weisen zwar Überschneidungen im Bereich der Auseinandersetzung mit der Notwendigkeit zwischenmenschlicher Beziehungen (Sozialität) auf, jedoch ist der Zugang ein diametral entgegengesetzter. Die Gründe dafür werden ich im 3. Kapitel: *Inhaltliche Annäherung* herausarbeiten. Den Umstand, dass beide Werke, obwohl sie keine explizite

Verbindung aufweisen, sich implizit trotzdem ähneln, werde ich zu behandeln versuchen und auf mögliche Ursprünge dafür hinweisen.

Durch die Analyse dieser beiden Kunstpraxen, erhoffe ich mir einen Einblick in den Diskurs um partizipative Kunst geben zu können, wie auch auf mögliche alternative Praxen hinzuweisen.

2. Werkanalysen

2.1 *Green light - An artistic workshop*



Abb.1 Eliasson Olafur 2017 Green light



Abb.2 Eliasson Olafur 2017 Aufnahme aus dem Workshop in Venedig

Green light - An artistic workshop von Olafur Eliasson versteht sich als öffentliche Werkstätte, mit dem primären Ziel auf die „Migrationswellen“ aufmerksam zu machen. Olafur Eliasson setzte dieses Projekt erstmalig 2016 in Kooperation mit dem TBA21 – Wien in dessen Räumlichkeiten im Augarten um. Daran beteiligt waren ca. 40 Personen mit Fluchthintergrund und in laufenden Asylverfahren, Angestellte des TBA21, Studierende, KünstlerInnen und BesucherInnen. Kuratiert wurde es von Daniela Zyman, Boris Ondrejčka, Franziska Sophie Wildförster und finanziell unterstützt von der *Wiener Städtische Versicherung* und privaten Förderern. (vgl. TBA21 – Augarten 2016)

Eliasson schreibt dazu auf seiner Homepage, dass er *Green light* als „Geste des Willkommens“ sieht, durch die er gleichzeitig die „Herausforderungen und Aufgaben [...] der aktuellen Flüchtlingskrise in Europa und weltweit“ im wahrsten Sinne des Wortes „ins Licht“ rücken will. Er will einen Ort „des Austausches und der Begegnung“ schaffen. Der gesamte Erlös daraus soll Initiativen für Flüchtlinge in Österreich zugutekommen. (vgl. Eliasson o.J.) Darunter befinden sich das Georg Danzer Haus, die Caritas und das Rote Kreuz Wien. (vgl. TBA21 – Augarten 2016)



Abb.3 Eliasson Olafur 2017 Aufnahme aus dem Workshop in Venedig

Nach Wien fand der Workshop von Februar bis Mai 2017 im Moody Center for the Arts in Houston und vom Mai bis November desselben Jahres auf der Biennale in Venedig statt. In kürzerer und reduzierter Form im Juni 2016 auf der Art Basel und im September am IPI Forum in Salzburg. Außerdem auch von 17. bis 19. März 2017 in der Nationalgalerie in Prag und von August bis November 2017 auf der Triennale in Yokohama. (vgl. ebd.)

Die mit grünen Leuchtdioden ausgestatteten polyedrischen Objekte (siehe Abb.1) wurden von Flüchtlingen, die in der näheren Umgebung untergebracht waren und sich dafür freiwillig meldeten, hergestellt und bereits während des Workshops zum Kauf angeboten. (vgl. TBA21, Interview 2019) Die TeilnehmerInnen sorgten dafür, dass die Holzstäbe geschliffen, an der Innenseite weiß lackiert und mittels 3D-gedruckter Verbindungsstücke zusammengesteckt wurden. Im Zuge dessen wurde noch ein Netz von Schnüren im Inneren der Konstruktion gespannt und abschließend die grüne LED angebracht. Aufgrund der speziellen geometrischen Form der Lampe kann sie modular durch andere erweitert werden. Die Herstellung durch so unterschiedliche Personen soll die Individualität jeder einzelnen Lampe in den Vordergrund stellen und symbolisch auf den sozialen Charakter des Projekts verweisen, da sie: „die Narrative ihrer Produktion in sich trägt.“ (TBA21 – Augarten 2016) Die AusstellungsbesucherInnen hatten die Möglichkeit daran zu partizipieren und konnten, wenn sie beim Fertigen einer ganzen Lampe halfen, diese für 200€ anstatt für 250€ erstehen. In Prag kostete eine Lampe 300€ und im Moody Center for the Arts an der renommierten Rice University in Houston 350\$ also in etwa 310€.

2.2 Anxious avoidant



Abb. 4 Buck Ellison 2016 Anxious avoidant, 109x94cm

Diese Fotografie von Buck Ellison wurde erstmals im Rahmen der Ausstellung *Antarktika* 2018/2019 in der Kunsthalle Wien präsentiert. Sie hing links von *Mama*, wie auf dem folgenden Bild aus der Ausstellung zu sehen ist und gehörte neben *Untitled (Christmas Card #6)* und *Untitled (Christmas Card #2)* zu einer vierteiligen Serie.

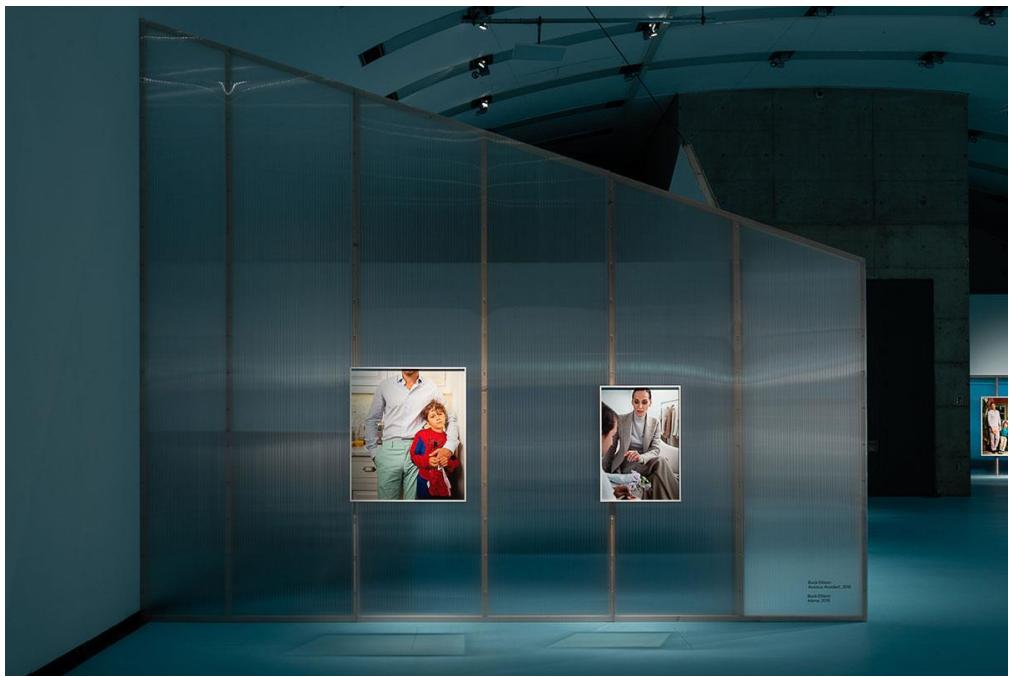


Abb.5 Buck Ellison 2018; Ausstellungsansicht Antarctica; rechts: Mama 2016; links: Anxious avoidant 2016

Das Porträt beginnt bei den Knien (Kniestück), endet jedoch sofort nach dem Kinn des Erwachsenen. Sein Gesicht wird nicht dargestellt. Er, vermutlich der Vater, drückt seinen Sohn, der ein Spiderman-Kostüm trägt, mit einer Hand an sich, während dieser gelangweilt in die Kamera blickt. Das blaurote Kostüm des Jungen und der Orangensaft im Hintergrund setzen Farbakzente inmitten einer cremefarbenen Küchenfront, des blassblauen Hemdes und der helltürkisen Hose des Vaters.

Die rechte Hand des Sohnes ist leicht verschwommen, was auf eine Bewegung zurückzuführen ist. Bei genauerer Betrachtung erkennt man zwischen seinen Händen die Barcodeetikette der Spiderman-Maske, die das Kind, in jenem Moment, abzureißen versucht. Das Kostüm ist demnach neu und dennoch hält sich die Freude darüber offensichtlich in Grenzen.

Der nicht in seiner vollen Größe dargestellte Vater, wirkt dadurch überdimensional groß, fast so als könne er gar nicht in das Bild passen, was meiner Auffassung nach, für seine übermäßige Bedeutung und Stellung gegenüber dem Kind steht.

2.3 Untitled (Christmas Card #6)



Abb. 6 Buck Ellison 2018 Untitled (Christmas Card #6) 116x160cm

In diesem Werk sehen wir eine siebenköpfige Familie, die für ein Porträtfoto posiert. Alle Mitglieder schauen mit einem sehr selbstsicheren und nüchternen Blick direkt in die Kamera. Bis auf zwei der drei Söhne sitzen alle Beteiligten vor dem Eingang eines kleinen dunkelbraunen Hauses. Neben den zwei Töchtern und zwei Söhnen zur Linken, bilden auf der rechten Seite die Eltern mit dem möglicherweise jüngsten Sohn eine Gruppe. Da der Altersunterschied zwischen dem jüngsten und den anderen Kindern doch frappierend ist, könnte das Mädchen auch die Enkelin der Eltern sein. Was auf diesem Bild sehr bald irritierend und leicht verunsichernd, ja beinahe gespenstisch wirkt, ist die Tatsache, dass hinter den Personen zwei Türen offen stehen und danach, bis auf eine tiefe Dunkelheit nichts mehr erkennbar ist.

Die Familie in diesem hochgradig inszenierten Gruppenporträt gehört derselben US-amerikanischen weißen Oberschicht an, wie die Personen auf dem davor beschriebenen Bild *Anxious avoidant*. Und,

ähnlich wie zuvor, gibt uns Ellison auch hier Einblick in eine Welt, bestimmt von Selbstdisziplin, Optimierung und Perfektion. (vgl. Austellungsbooklet KHW 2018 S. 9) Er kennt die Gespräche, die Ziele und die Codes dieses sozialen Milieus nicht nur durch seine Recherche, sondern auch weil er selbst an der Columbia University in New York studierte und somit ein Teil dieser von ihm so widersprüchlich dargestellten Gesellschaftsschicht ist oder wenigstens war. (vgl. Prada, 2017) Die Anordnung der einzelnen Familienmitglieder erinnert stark an frühe fotografische Aufnahmen großbürgerlicher Familien, wie man im Vergleich zu dem unten folgenden Bild sehen kann, deren primäre Erkennungsmerkmale Geschmack und Bildung waren. In der Repräsentation von Mächtigen und Herrschenden, bis zu jener des Bürgertums, finden wir bereits jene Elemente, die Bucks Darstellungen von Beziehungen in den Familien prägen.

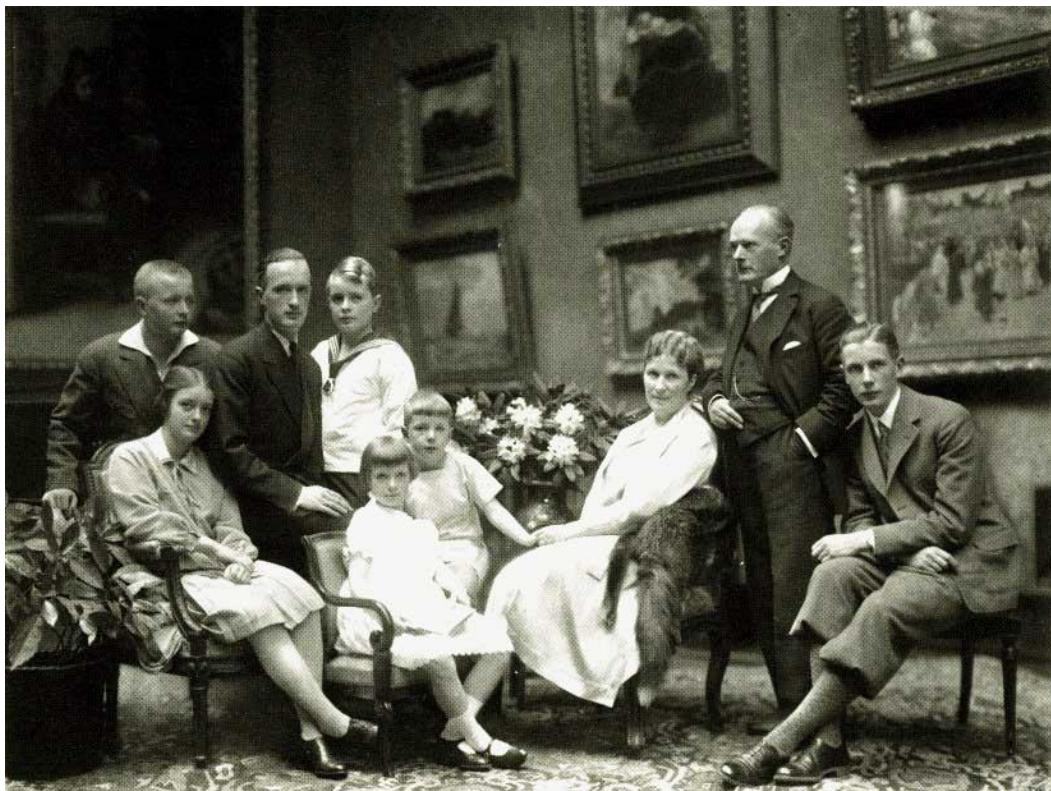


Abb. 7 Nicola Perscheid 1928 Familie Krupp

Die in der Geschichte der Malerei und Fotografie bereits weit zurückreichende Praxis, durch Inszenierung die gesellschaftliche Stellung der Abgebildeten in den Mittelpunkt zu rücken, kehrt Ellison gekonnt um. Über seine Arbeit sagt er deshalb:

„Es geht nicht darum einen Moment vor dem Verschwinden festzuhalten, sondern darum etwas zu finden, das für den Rest von uns beinahe unsichtbar oder unverständlich ist.“ (Ellison o. J. Interview, zitiert nach Bengal 2017 Übers. d. A. S. 100)

Dieses Unsichtbare bekommt durch Ellisons Sichtbarmachung jedoch etwas Unheimliches (Freud). Wobei sich der Wortstamm hier auch auf das Heim, den Wohnort oder das Haus bezieht und heimlich (mittelhochdeutsch heimelich) so viel wie den Rückzug dahin beschreibt und immer mit Geheimnistuerei in Verbindung gebracht wird. "Die Vorsilbe 'un' an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung." (Freud 1982 S. 267) Freuds Auffassung nach ist dem Unheimlichen also das Bekannte und gleichzeitig das Unbekannte inhärent. Dieses Gefühl unterstreicht die offensichtliche soziale Kälte, die zwischen den Personen herrscht und förmlich auf die Betrachter überzuschwappen droht. Diese Beobachtung wird von der Tatsache gestützt, dass Ellison vor allem seit den letzten Jahren die Nähe zu Hollywood immer stärker nutzte und professionelle SchauspielerInnen für seine Fotoarbeiten engagierte. Jene Künstlichkeit des Rollenspiels regt zur Vermutung an, dass die Rollen in einer Familie auch nur gespielt sind. Am deutlichsten wird das am Beispiel des Jungen im Spiderman-Kostüm (vgl. Abd.4) der demnach nur Sohn spielt, etwa um den Ansprüchen seines Vaters gerecht zu werden.

Um jene, sein Œuvre umfassenden und meist seinen Erinnerungen entspringenden, alltäglich wirkenden Situationen herzustellen, müssen adäquate Umgebungen gefunden oder geschaffen werden. Die SchauspielerInnen müssen passend eingekleidet und die notwendigen Accessoires besorgt werden. Das gesamte Bild wird somit minutiös konstruiert. (vgl. Sawyer 2017 S. 29)

3. Inhaltliche Annäherung

Ich werde nun versuchen Schritt für Schritt auf die Sujets der Arbeiten einzugehen. Zuerst konzentriere ich mich auf die Familie und welche Bedeutung ihr in *Untitled (Christmas Card #6)* womöglich zukommt.

3.1 *Untitled (Christmas Card #6)*

Ellison fotografiert eine Familie der US-amerikanischen weißen Oberschicht in einer widersprüchlichen, auf Hochglanz polierten und stark inszenierten Umgebung. Wie bereits oben erwähnt, kommt Ellison aus jenem Milieu, welches auch als WASP - White Anglo-Saxon Protestant Culture bezeichnet wird. Diese meist abschätzig verwendete Zuschreibung bezieht sich auf eine, bis vor dem zweiten Weltkrieg noch politisch stark einflussreiche und wohlhabende soziale Gruppe in den USA. Für viele AmerikanerInnen stand sie synonym für das Establishment und war deshalb nicht sehr beliebt, vor allem bei den Demokraten, da WASP immer Republikaner waren – zu den wohl bekanntesten zählt die Bush-Familie. Die Eliteuniversitäten in den USA (Harvard, Yale, Princeton) beherbergten bis ins 20. Jahrhundert fast ausschließlich WASPs. In Princeton zum Beispiel waren um 1900 gerade einmal 5% Juden und Katholiken inskribiert. (vgl. Karabel 2006 S. 23) Am folgenden Foto zeigt auch die frappierende Ähnlichkeit des Porträts der Bush-Familie mit der von Bucks inszenierten Aufnahmen.



Abb. 8 Baker Peter 2015 Die Bush Familie

Tina Barney, Fotografin und ebenfalls in eine WASP-Familie geboren, setzte sich bereits ab den 1980ern mit ihrem Herkunftsmilieu auseinander. Wie Barney hat auch Ellison einen traditionellen und methodologischen Zugang zur Fotografie, der unter anderem durch das Verwenden von Großformatkameras sichtbar wird. Zum Unterschied zu Ellison jedoch lichtet Barney ihre eigene Familie und Freunde ab und gibt einen persönlicheren Einblick, welcher nicht nur durch die Schnapschuß-Ästhetik unterstrichen wird. Durch die teils sehr aufwendig arrangierten Fotografien, kritisiert Ellison jedoch nicht nur die WASPs, sonder auch die privilegierten Kunstkonsumenten die vielleicht sich selbst oder ihre Familie in seinen Werken zu erkennen glauben. (vgl. Sawyer 2017 S. 29)



Abb.9 Barney Tina 1982 Sunday New York Times

Die WASPs berufen sich so stark auf ihre britische Abstammung und das sogenannte *alte Geld*, das immer wieder weitervererbt wurde, dass es nur naheliegend ist, im England des aufsteigenden Bürgertums und der Industrialisierung nach den Ursprüngen ihrer Werte und Codes zu suchen. In Eric Hobsbawm's Buch *Blütezeit des Kapitalismus* finden sich einige interessante Einblicke in das bürgerliche Leben und weshalb Repräsentation dafür so wichtig war:

„Die Quintessenz seiner Welt war dem Bourgeois sein Zuhause, denn hier und nur hier ließen sich die Probleme und Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft vergessen oder künstlich beseitigen. Hier und nur hier konnte die bürgerliche Familie die Illusion harmonischen, hierarchischen Glücks nähren, umgeben von den materiellen Gebilden, die dieses Glück zum Ausdruck brachten und es zugleich erst ermöglichten.“ (Hobsbawm 1977 S. 284f.)

Die wirtschaftlichen und sozialen Strukturen in England Ende des 18. Jahrhunderts führten zur Verbreitung der Idee eines bürgerlichen Familienlebens. Kapitalisten, Intellektuelle, Staatsbedienstete, etc., also Menschen aus den unterschiedlichsten Erwerbs- und Arbeitsformen strebten ein gemeinsames Ziel an: die Trennung der Wohn- und Lebensbereiche von ihren Arbeitsstätten. Daraus entstand die Privatsphäre. (vgl. Sieder 1987 S. 125) Im Biedermeier

verfestigten sich die bis dato eher lose Ideale zu einem geschlossenen Ausdruck bürgerlicher Lebensweise, die sich im Familienidyll vergegenständlichte. (vgl. ebd. S. 126) Für Sieder liegt also der Grund für die eigentliche Ausprägung der bürgerlichen Privatheit bei einer „wachsenden Monopolisierung der politischen Gewalt in der Verwaltung der absolutistischen Adelsregime.“ (ebd. S. 127).

Das sich auf die Ideale der Aufklärung berufende Bürgertum, welches seine Rechte und Privilegien weder aus der Geburt, noch aus der Erbschaft, im Gegensatz zum Adel, sondern aus seinen wirtschaftlichen und intellektuellen Leistungen ableitet, erfuhr durch einen erstarkenden Kapitalismus und vieler Orts durch die Vertreibung oder Abschaffung des Adels, einen zusätzlichen Aufschwung. Dies führte unweigerlich zu einer selbstbewussten Abgrenzung von den anderen Ständen. Hieraus leitet sich etwa auch das bürgerliche Konzept des Individualismus und einer neuen Familienideologie ab. (vgl. ebd. S. 128)

Diese neue Familienideologie spiegelte sich unter anderem in den Salons oder Wohnzimmer vieler bürgerlicher Wohnungen des Biedermeier wider, indem man, mitunter sogar goldgerahmte Familienporträts darin anbrachte. Dieser Trend dauerte circa bis 1880 an, als der Salon seine Halböffentlichkeit komplett zu Gunsten der Privatheit verloren hatten und die Bilderrahmen dunkler und die Porträts vermehrt im Esszimmer platziert wurden. Nach der Jahrhundertwende waren in den Schlafzimmern nur noch schwarzgerahmte Familienporträts zu finden. (vgl. Buzinkay S. 93) Gleichzeitig vollzog sich auch ein inhaltlicher Wandel, da in etwa ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Familienporträts eine immer einheitlichere und idealisierende Form der bürgerlichen Familie darstellten. Auf die tatsächlichen Familienverhältnisse kann man deshalb auch nur nach der Rekonstruktion der Familiengeschichte schließen. Die alleinige Präsentation einer Person im Bild steht somit den realen Verhältnissen gegenüber, die im Bild nur subtil sichtbar werden. (vgl. Wippl 2001 S. 10)

Doch je stärker sich das Bürgertum vom Adel abzugrenzen versuchte, desto stärker übernahm es auch dessen Bildsprache. Wippl schreibt deshalb, mit Verweis auf ein Foto der österreichischen Kaiserfamilie: „Denn das Foto war nicht nur Abbild der Familie, sondern gleichzeitiges Image in Form einer Präsentierung persönlicher Familienwerte und - im Falle der kaiserlichen Familie - der Gesellschaftswerte.“ (ebd. S. 22) Die kaiserliche Familie hatte ohne Zweifel eine starke Vorbildfunktion gegenüber dem Volk inne. Es herrschte eine ständige Orientierung der Unterschichten an der Oberschicht. Diese Orientierung war Teil eines Zivilisationsprozesses und nahm im 19. Jahrhundert, durch die Industrialisierung und die damit einhergehenden Aneignungs-

und Nachahmungsprozesse, bis in die privatesten Bereiche Einzug. Dies hatte zur Folge, dass der Lebensstil der bürgerlichen Schicht immer stärker in den Vordergrund trat. (vgl. ebd.)

In dieser Tradition stehende Familienporträts zeugen demnach nur selten vom bescheidenen Wunsch der Sichtbarmachung der eigenen Familiendefinition, sondern dienen primär einem

„gesellschaftlichen Akt des Dazugehörens. Individuelle Forderungen von Seiten der Familie traten im Atelier in den Hintergrund, vielmehr begab sie sich in die professionellen Hände des Fotografen, auf Anweisung dessen sich die Familie formierte.“ (ebd. S. 25)

Untitled (Christmas Card #6) nimmt deshalb auch Bezug auf die Adelsporträts, unterscheidet sich aber von den historischen Aufnahmen primär durch eine Ästhetik von kommerziellen Werbebildern. Die neoliberalen Logiken sind in dem Bild bereits mit dem Ziel der Einzigartigkeit durch Wettbewerb und Selbstoptimierung, primär in Form von Bildung, in die Tiefen der Familie vorgedrungen. Der Soziologe Andreas Reckwitz benennt diese Entwicklung als Singularisierung der Gesellschaft. (vgl. Ausstellungsbooklet Kunsthalle Wien 2018 S. 3)

3.2 *Anxious avoidant*

„‘Anxious avoidant’ oder ‚unsicher-vermeidende Bindung‘ bezeichnet in der Entwicklungspsychologie einen von vier kindlichen Bindungstypen, die die Beziehung zwischen Mutter und Kind beschreiben. Anhand des von Mary Ainsworth entwickelten sogenannten ‚Fremde-Situations-Test‘ wird dabei das Verhalten des Kindes in Relation zur An- bzw. Abwesenheit der primären Bindungsperson getestet.“ (Booklet Kunsthalle Wien S. 9 2018)

Während dieses Tests wird beobachtet, welche Reaktionen bzw. Emotionen bei Kleinkindern durch abwechselnde Trennung und Wiedervereinigung mit der Bindungsperson, entstehen und artikuliert werden. Als Vergleich werden die Reaktionen des Kindes gegenüber fremden Personen in ähnlichen Situationen getestet. (vgl. Zimmermann 2017)

Dadurch konnte festgestellt werden, dass bei Abwesenheit ihrer Bindungsperson „unsicher-vermeidende“ Kinder, trotz eines hohen Stresslevels, äußerlich unbeeindruckt bleiben. Ursachen dafür sind häufig eine Erziehung, welche geprägt ist von übermäßig hohen Erwartungen, Urteilen und Anweisungen von Seiten der Bindungsperson. Das Bedürfnis des Kindes einer „externen Erwartungserfüllung“ kann so dominant werden, dass eigene Wünsche und Gefühle, bis hin zur Persönlichkeit, in den Hintergrund treten. Auf die Nichterfüllung jener Erwartungen und die damit einhergehende emotionalen Belastung regieren die Kinder mit einer Beziehungsvermeidung. Die Bestätigung durch andere bleibt somit aus, was eine Persönlichkeitsstruktur zwischen Erfolgsorientierung und innerer Leere hervorruft. (vgl. Ausstellungsbooklet Kunsthalle Wien S. 9 2018)

Dieser Zustand der gestörten Beziehung zwischen Vater und Sohn, steht im Mittelpunkt von Ellisons *Anxious avoidant*. In der Verwendung glatter, beinahe steriler Oberflächen, die ein scheinbar perfektes Leben vorspiegeln, entsteht eine subjektive Wertschätzung, die aber einzig von einer Außenwahrnehmung abhängig ist. (vgl. ebd.) Und auch hier finden sich Parallelen zu den Anfängen des Bürgertums, welches eine sehr spezielle Sicht auf die Erziehung ihrer Kinder hatte. Es erkannte den Nutzen der Leistungsfähigkeit seiner Kinder, vor allem im politischen Kampf gegen den Adel, der weiterhin versuchte mit den angeborenen Privilegien entgegen zu halten. Das Bürgertum erkannte somit erstmals das Kind als „bildbar“ und sah es von klein auf als „unbeschriebenes Blatt“, das man gemäß seiner eigenen Idealer zu beschreiben hatte. (Hobsbawm 1977 S. 136) „Rousseaus *Emile* und die Erziehung Sophies zur <idealen Frau> und Gefährtin des Mannes wurden zum Credo der europäischen Bürgererziehung.“ (ebd.) Die bereits weiter oben erwähnte Idealisierung und Inszenierung von bürgerlichen Familien, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, gekoppelt mit dem Fokus auf Erziehung, führte in dieser Zeit zu einem verstärkten Aufkommen von Kinderporträts. Davor, so Wippl, wurden Kinder selten alleine abgelichtet und saßen entweder auf dem Schoß der Mutter oder lehnten sich, wie auch bei *Anxious avoidant*, an einen Erwachsenen. Grund dafür war unter anderem, eine lange Belichtungszeit, die ein ruhiges Ausharren vor der Linse forderte. (vgl. Wippl 2011 S. 27)

Ursprünge für jene Besonderheiten der bürgerlichen Gesellschaft liegen für Hobsbawm auch in dem Fehlen eins verhaltenssteuernden Kollektiven. Zum Beispiel waren die Handwerker dem Regulativ ihrer Zünfte unterworfen, oder die Bauern dem der Dorfgemeinschaft und dessen moralischer Ökonomie. Umso mehr war der Bürger auf seine „innere Ordnung“, Selbstzucht und persönliche Entwicklung angewiesen. Ihre Kinder wurden vielfach von Hauslehrern unterrichtet und waren einem dichten Betreuungssystem unterstellt. Um den Kontakt zu den unteren Schichten auf den

Straßen zu vermeiden, sperrte man die Kinder, bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, deshalb oft in die eigene Wohnung ein. (vgl. ebd. S. 136f.)

Die SchauspielerInnen auf Ellisons Fotografien weisen auf den Verlust von Macht und Einfluss einer bis vor einigen Jahrzehnten noch sehr einflussreichen Elite hin. Deren hochgehaltene Werte wie Besitztum, Tradition, Blutlinie und Religion in einer zunehmend pluralistischen Gesellschaft, oder mit Verweis auf den aktuellen Backlash, zumindest rasanten Veränderungen unterworfenen Gesellschaft, als starr, antiquiert und verwerflich gelten. Die Familie, immer schon entweder Symbol des Haltes und der Sicherheit oder der Abhängigkeit und Intrigen, wird hier zum Symptom einer kranken Gesellschaft.

3.3 Green light – An artistic workshop

Olafur Eliasson, in Dänemark geboren und in Island aufgewachsen, betreibt ein Studio in Berlin, mit, je nach Auftragslage, bis zu 100 Angestellten, die Werke unter seinem Namen fertigen. „Nebenbei verkauft er Produkte an die Warenwelt. Dieser Künstler ist seine eigene Marke [...].“ (Kuhn o. J.) Neu ist diese Art der Kunstproduktion jedoch nicht, denn bereits in der Renaissance war es üblich, dass Malermeister in ihren Ateliers Angestellte beschäftigten, die unter dem Namen des Meisters produzierten. Claire Bishop betont dennoch einige Unterschiede zur heutigen Situation von Kunstschaffenden, wenn sie meint, dass der zeitgenössische, virtuose Künstler, zum Leitbild für einen flexiblen, mobilen und nicht spezialisierten Arbeiter geworden ist, der sich kreativ den mannigfältigsten Situationen anzupassen weiß und zu seiner eigenen Marke wird. Während der letzten zehn Jahre etablierte sich in Opposition dazu ein Modell mit kollektivem und kollaborativen Anspruch, dass sich bis jetzt hält und in unzähligen Arbeiten niederschlägt. Individualismus wird kritisch gesehen und in Verbindung mit dem Kunstmarkt und

Museumsprogrammen gebracht, da jene gerne mit angesehenen Einzelpersonen kollaborieren. (vgl. Bishop 2012 S. 12)

Bishop sieht im Ablehnen von Marktimperativen und in der Kritik eines ausbeuterischen, neoliberalen Systems von Seiten partizipativer Kunst ein Kriterium für den sogenannten *Social Turn*. Eliassons Forderungen richten sich gegen eine realpolitische Trägheit, einen immer stärker werdenden Populismus und Bürokratismus. Im Kern seiner Arbeit will er ein positives Beispiel liefern und gegen eine emotionale Trennung zu geflüchteten Menschen ankämpfen. (vgl. Eliasson 2017 S. 13) In seiner öffentlichen Rolle changiert er somit zwischen dem oben beschriebenen individuellen Genie und dem, für den *Social Turn* maßgeblichen, Eigenschaften eines Künstlers, der auch kollaborieren und eine soziale sowie gesellschaftliche Veränderung herbeiführen will.

Partizipative KünstlerInnen tendieren in ihren Arbeiten oft dazu, ästhetische Ansprüche abzulehnen. Ästhetik wird (im besten Fall) als rein visuell gesehen, oder (im schlimmsten Fall) als „der elitäre Sumpf einer ungezügelten Verführung, verschworen mit dem Spektakel.“ (Bishop 2012 S. 26/27) Diese Aversion des objektiv Schönen sei unter anderem auf die Schriften von Jacques Rancière zurückzuführen, da er die Idee der Ästhetik wieder aufgriff und in direkte Verbindung mit der Politik brachte. (vgl. ebd. S.18) Für Rancière liegt der Ursprung der Verflechtung zwischen Ästhetik und Politik bei Schillers 15. Brief in der Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Schiller zieht darin als exemplarisches Beispiel für eine ‚freie Erscheinung‘ die griechische Statue *Juno Ludovisi* heran. Bezug auf Kant nehmend, beurteilt Schiller nämlich weder die akkurate Darstellungen der Göttin, noch ihren Wert als anbetungswürdiges Idol. (vgl. ebd. S. 27)

„In sich selbst ruht und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, und, als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand: Da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte. Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in der Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in dem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.“ (Schiller S. 31)

Diese Freiheit, individuell urteilen zu können und die Entscheidung, ob etwas schön ist oder nicht, der oder dem BetrachterIn zu überlassen, deutet die Möglichkeit von Politik (verstanden als Uneinigkeit) an. Die Unentscheidbarkeit einer ästhetischen Erfahrung impliziert die Frage nach der Zusammensetzung der Welt und somit auch der Möglichkeit deren Neuorganisation. (vgl. Bishop 2012 S. 27)

„Ästhetik und Politik überlappen demnach in deren Bezug auf die Auf- und Verteilung von Ideen, Möglichkeiten und Erfahrungen mit bestimmten Themen – dies nennt Rancière *le partage du sensible*. Unter diesem Konzept ist es also nicht möglich, ein ästhetisches Urteil zu treffen ohne, dass es nicht zugleich auch ein politisches wäre.“ (ebd.)

Einar Thorstein, bekannt als isländischer Architekt, Mathematiker und Theoretiker, forschte an polyedrischen Modulen, die er als ‚super cubes‘ bezeichnete und später in der Kollaboration mit Eliasson und seinem Team zu *Green light* - Lampen wurden. Die Zusammenstellung der einzelnen Lampen kann unruhig, wildwüchsig sein, kann sphärisch anmuten oder aber auch sehr geordnet und strukturiert sein. (vgl. Eliasson 2017 S. 14) Die Lampe als einzelne ist ein konkretes, abgeschlossenes System und in der Assemblage, kann sie dann auch Teil einer fast willkürlichen Form werden. Eliasson nutzt somit aber die politische Kraft der Ästhetik für seinen sozialen Anspruch, denn er sieht die Lampe und den Workshop als Modell der Welt, welches aber auch Teil von dieser Welt ist. (vgl. ebd. S. 13)

Sieht man sich den Fertigungsprozess genauer an, zeichnen sich auch hier einerseits klassisch kapitalistische Arbeitsweisen ab, wie die Serienproduktion und die Arbeitsteilung. Die Bezahlung dafür beruhte jedoch auf dem Prinzip des Tauschhandels – die beteiligten Flüchtlinge bekamen im Gegenzug zu ihrer Arbeit einen Deutschkurs angeboten und am Ende das entsprechende Zertifikat dafür (vgl TBA21 Interview 2019). Gleichzeitig wurde aber auch in Gemeinschaft und mit flachen Hierarchien, um den sozialen Zusammenhalt zu fördern, gearbeitet. Genau genommen entspricht der Fertigungs- und Vertriebsprozess von *Green light*, den Forderungen einer politisch eher links anzutreffenden Gesellschaftsschicht, die hohe moralische und ökologische Standards schätzt und tendenziell auch stärker an Kunst interessiert ist. Die für die Lampe verwendeten Materialien werden recycelt, beziehungsweise aus nachhaltigen Quellen bezogen. Die Form lässt sich auf die mathematischen und architektonischen Experimente Thorsteins zurückführen, was unter anderem den Wiedererkennungswert steigert. Die zusätzliche individuelle Erweiterbarkeit der Exemplare soll dazu anregen, durchaus auch gleich mehrere davon zu erstehen. Die Herstellung findet lokal, meist in Zwischenutzung, im Pop-up-Prinzip, statt. Die eingebundenen Flüchtlinge sollen davon profitieren, was vor allem aktuelle Fragen über die moralische Vertretbarkeit der Produktionsweisen in Entwicklungsländern aufgreift und zu beantworten versucht. Individualität als Schlagwort unserer Zeit, wird dem/der KonsumentIn auch hier geboten, denn er/sie kann die Lampe auch nach dem do it yourself - Prinzip selbst zusammenbauen und wird somit auch gleich zum/zur ProduzentIn.

Der Vertrieb findet dann über bereits vorhandene und etablierte Ausstellungs- und Museumsshops oder einfach online statt. Zu guter Letzt, dient der Erlös einem guten Zweck und darüber hinaus sollen die Lampen in den Fenstern davon Zeugnis ablegen, wie offen jene Gesellschaft tatsächlich ist und nicht, wie sie von der Politik verkörpert wird.

Bishops Recherche zufolge entwickelte *New Labour* (1997-2010) in Großbritannien, um öffentliche Kunstförderungen zu legitimieren, eine ähnliche Rhetorik wie sie sozial engagierte Kunst auch zumeist verwendet. Auf die Frage, nach dem Zweck von Kunst, wurde von Seiten der Politik wie folgt geantwortet: Sie schafft Arbeitsplätze, reduziert Verbrechen – alles, nur nicht künstlerisches Experimentieren und Recherchieren als eigenständige Werte. Um jedoch die öffentlichen Förderungen zu gewährleisten, wurde eine Neuausrichtung der Kunst forciert und deshalb an Marketing, Statistiken und Besucherzahlen gekoppelt. Sie wurde dadurch einer politischen Logik unterworfen. *New Labour* förderte somit sozial inklusive Kunst stärker. Die politische Linke kritisierte jene Entwicklung unter anderem damit, rein kosmetischer anstatt struktureller Natur zu sein. (vgl. Bishop 2012 S. 13) Partizipation wurde daher zum Schlagwort im Diskurs, um soziale Inklusion und, anders als in der Gegenwartskunst, erfolgreich dazu verwendet „Unruhe stiftende Individuen zu neutralisieren.“ (ebd. S. 14) Um dafür Legitimation zu erlangen, ging *New Labour* noch einen Schritt weiter und griff dafür auf einen Report von Francois Matarasso zurück, der die Vorteile sozial engagierter Kunst ‚beweist‘ durch Reduzierung von Isoliertheit durch das Schließen von Freundschaften, Stärkung des Gemeinwesens, Förderung von Soziabilität, Täter – Opferhilfe und Steigerung der Arbeitsmoral. Als wichtigster und gleichzeitig heimtückischster ist jedoch letzter Punkt hervorzuheben: Soziale Partizipation wird positiv gesehen, da sich aus ihr unterwürfige BürgerInnen entwickeln, welche Autoritäten respektieren und, während der öffentliche Dienstleistungssektor schrumpft, das Risiko und die Verantwortung in Kauf nehmen, sich um sich selbst zu kümmern. Die Kulturtheoretikerin Paola Merli behauptet, dass keine dieser Auswirkungen tatsächlich Bewusstsein für die Situation der Menschen schafft, geschweige denn strukturelle Veränderungen mit sich bringt. Stattdessen wird diese Kunst nur dazu beitragen, die Situation zu akzeptieren.

Diese neoliberalen Idee von Gemeinschaft zielt also weniger darauf ab soziale Beziehungen aufzubauen, als sie zu erodieren, was dazu führt, dass soziale Probleme viel eher persönlich als kollektiv verstanden werden. (vgl. ebd. S. 14) Wenn nun Eliasson behauptet, man dürfe sich heutzutage nicht mehr erwarten, dass die Regierung unsere Steuergelder dazu verwendet, den „gesellschaftlichen Zusammenhalt“ zu gewährleisten, sondern man müsse selbst mitgestalten, (vgl.

Eliasson 2017 S. 28) dann entspricht das genau dem Kunst- und Kreativitätsverständnis von *New Labour* im Text von Bishop, nämlich, dass jeder und jede kreativ sein soll, Kreativität aber mit Individualisierung und diese mit unternehmerischem Risiko und Selbstausbeutung assoziiert werden muss. (vgl. Bishop 2012 S. 15-16) Eliasson formulierte zwar den Wunsch, dass seine Arbeit auch politisch wahrgenommen wird, jedoch suchte er keinerlei Kontakt, weder in die Politik, noch in die Wirtschaft. Somit war es durchaus absehbar, dass *Green light* in der Kunstwelt verhaftet bleibt.

Laut einem Mitarbeiter des TBA21 und in dem Projekt maßgeblich Mitwirkenden, gestaltete sich die Herstellung für die Lampen, unter den recht konkreten und genau umzusetzenden Vorgaben, als extrem herausfordernd. Die von Studio Eliasson geforderten Produktionszahlen konnten nicht erreicht werden, da die Zusammenarbeit von teilweise traumatisierten, sich nicht verständigen können, mitunter rivalisierenden Menschen, eine dementsprechende Hürde darstellte. Der Mitarbeiter stand deshalb in dauernden Kontakt mit den Zuständigen von Studio Eliasson. Trotzdem konnte er nicht verhindern, dass sie nach einem Fehler bei der Farbzusammenmischung einige Dutzend Lampen wieder auseinander bauen und neu lackieren mussten, was mehrere Tage in Anspruch nahm. Außerdem wurden auch keine Sozialarbeiter engagiert, welche aber dringend benötigt worden wären. Trotz der strikten Vorgaben, war es dennoch möglich den Workshop, auf Wunsch der Involvierten, um circa einen Monat zu verlängern. Ein Grund dafür war, der von einigen noch nicht abgeschlossene Deutschkurs, ein anderer bedeutungsvoller war jedoch die Tatsache, dass Freundschaften, wichtige Beziehungen und emotionale Bindungen entstanden sind.¹ (vgl. TBA21, Interview 2019)

Die von mir interviewten Personen, waren bei der Umsetzung des Workshops im Augarten Wien und in Venedig auf der Biennale involviert. Während der ersten Realisierung in Wien wurde durchaus mit politischen Reaktionen, sei es von links oder von rechts gerechnet, aber es geschah nichts. (vgl. ebd.) Jegliche direkten politischen Folgen blieben somit aus. Eliasson wünschte sich außerdem, dass hinter jedem Fenster in Wien ein *Green light* leuchten sollte. (vgl. ebd.) Bedeutet das nun aber, dass das Projekt gescheitert war? War Eliasson nur naiv, wenn er in Bezug auf *Green light* vom „... Ausbrechen aus dem Kunstkontext und der Implementierung in Schulen, öffentlichen Büchereien oder politischen Institutionen.“ (Eliasson 2017 S. 14) sprach? Oder stellen utopische Forderungen und Ziele, fixe Bestandteile von solidarischer Kunst dar? In Bishops Text findet sich dazu folgende Erörterung:

¹ Aussagen fielen mit MitarbeiterInnen des TBA21 im Zuge eines persönlich geführten Interviews vom 18.04.2019

„diese sozialen Errungenschaften werden nie mit tatsächlichen (und innovativen) Sozialprojekten außerhalb des Kunstbereiches verglichen; sie bleiben deshalb einem emblematischen Ideal verhaftet und leiten ihren kritischen Wert aus der Opposition zu traditionelleren, expressiveren und objektorientierteren Formen künstlerischer Praxis ab.[...] Das Ziel [partizipativer Kunst] besteht immer darin, sich über die Kunst hinwegzusetzen, jedoch nie so weit, um mit klassischen Sozialprojekten verglichen zu werden.“ (Bishop 2012 S. 19)

Und obwohl *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* bereits elf Jahre vor dem stattfinden von *Green light* publiziert wurde, nimmt der Text dennoch einiges vorweg. Eliassons Forderungen nach dem Ausbrechen aus der Kunstwelt wirken dadurch mehr wie reine Floskeln, denn laut Bishop können, beziehungsweise wollen diese Werke gar nicht in anderen Bereichen Beachtung finden, um eben nicht mit klassischen Sozialprojekten verglichen werden zu können. Bishop fordert deshalb eine klare Abgrenzung und Zuordnung dieser Werke ein, wenn sie schreibt:

„Seitdem partizipative Kunst Eingang in das institutionelle Feld der Kunst gefunden hat, muss sie auch als ‚Kunst‘ analysiert, verglichen und kritisiert werden“ (ebd. S. 13).

Interessanterweise setzt sich auch Angela Dimitrakaki, Schriftstellerin und Kunsthistorikerin, in dem mir vorliegenden und im Zuge des *Green light* Workshops entstandenen Buches, mit Claire Bishops Theorie des *Social Turn* auseinander. In den ersten Zeilen dieses Kapitels wird, durch das nur kurze Eingehen auf komplexe Theorien und der damit implizierten Vorwegnahme deren Kenntnis, mir bereits die Möglichkeit einer konkreten Analyse verwehrt. Dadurch verschließt sich dieser Text, bereits zu Beginn all jenen, die sich nicht bereits im Vorfeld mit diesen Theorien auseinandergesetzt haben.

Nach wenigen Seiten folgt dann auch die Kritik gegen die Theorie des *Social turn*, bzw. gegen die „Implikation des Wandels“ oder wie Dimitrakaki es noch nennt: „die alte Idee, der Dynamik des Kapitals, dass immer Dinge vorwärtsbewegt.“ (Dimitrakaki 2017 S. 80) Sie sieht den Kunstdiskurs sich fieberhaft stürzend auf jegliche Veränderungen, wobei sie sich fragt, ob es nicht auch möglich sein kann, dass die:

„administration of global space die Administration von Stillstand ist? Mit anderen Worten, ist der Kunstdiskurs und seine direkte Verbindung zur Ästhetik der Obsoleszenz, dienlich

(oder sogar instrumentalisiert) um stationäre Impulse und Ergebnisse, des und der Reproduktion dienlichen Kapitals zu verbergen? [...] Diese Fragen [...] sollte man sich stellen, nicht zuletzt, weil *Green light – An artistic workshop*, neben vielen anderen Arbeiten, von der Annahme einer sozialen Krise oder eben eines *turns* ausgeht.“ (ebd. S. 81)

Und tatsächlich stimmt Dimitrakaki Bishop in jenem Punkt zu. Sie hält es nämlich auch für plausibel, dass, wenn auf diese Art Krisenstimmung erzeugt wird, das Resultat durchaus sein kann, die Reproduktion des Kapitals, welches den Status Quo sichern soll, zu verbergen. (vgl. ebd. S. 81) Und paradoixerweise wird dadurch Bishops Theorie eine Komplizenschaft mit dem von ihr angeprangerten Kunstpraxen unterstellt. Im folgenden Satz geht Dimitrakaki nun auch nicht näher auf ihre Feststellung ein, sondern bemerkt nur, dass *the Social Turn* bereits elf Jahre alt ist.

Den von Bishop anhand mehrerer Beispiele angeführten Wandel in der Kunst seit den 1990er Jahren, hält Dimitrakaki nur entgegen, dass bis heute KünstlerInnen mit ‚multiple agents‘ kollaborieren und am liebsten, mit jenen die, jedenfalls nach außen hin, als ‚non-agency‘ Künstlerinnen gelten. (vgl. ebd. S. 81) Es steht natürlich außer Frage, dass es sich beim *Social turn* nicht um eine globale Revolution der Kunswelt handelt, sondern um eine Strömung welche nur bestimmte Teile betrifft.

Auf der folgenden Seite schlussfolgert Dimitrakaki, dass die Annahme des Wandels, in Verbindung mit dem Sozialen, „so wie es Bishop mit ihrem selbstbezogenen und subjektiven Kunstgeschichtsverständnis zu legitimieren versucht“ (Dimitrakaki 2017 S. 82), das Soziale attackiere und abwerte. Und auch diese Annahme wird nicht näher erläutert und bleibt somit als reine Polemik im Raum stehen.

Weiters behauptet Dimitrakaki, dass sich Bishop als Reaktion auf die komplexe Kritik Grant Kestners, hinter der Autorität von Jacques Rancière zu verstecken versucht. (vgl. ebd.) Rancière stellt demnach fest, dass adäquate politische Kunst immer einen doppelten Effekt erzeugen will: die klare Lesbarkeit der politischen Aussage und durch etwas Unheimliches (Freud), das sich einer klaren Bedeutung zu entziehen versucht, einen sinnlich wahrnehmbaren Schock zu generieren. (vgl. Rancière 2000 S. 63) Dieser Schock, so Dimitrakaki, wird etwa durch die Einbeziehung von geflüchteten und oftmals traumatisierten Personen erzeugt. Treffen diese Personen später auf Strukturen die sie rehumanisieren, folgt womöglich ein zweiter Wahrnehmungs – und Kognitionsschock. (vgl. Dimitrakaki 2017 S. 84) Dimitrakaki kommt zu dem Schluss, dass jener doppelte Effekt auch auf *Green light* zutrifft, jedoch will sie nicht so einfach „der Versuchung nachgeben“ (Dimitrakaki 2017 S. 82) und damit Bishop, respektive Rancière zustimmen. Stattdessen fragt sie: „Woher kommt diese unumstößliche doppelte Voraussetzung her? Wo ist die

Vorschrift, für was politisch adäquate Kunst sein soll, etabliert und legitimiert? Und, ganz konkret, für wie lange gilt diese Vorschrift?“ (ebd.)

Um nun ausführlich, mit Bishops Theorie auf diese Fragen zu antworten, reicht der Umfang meiner Arbeit nicht aus. Dennoch bleibt festzuhalten, dass Bishop mit Sicherheit nicht ohne Grund Rancières Idee von guter Kunst aufgegriffen hat, wenn sie mit Verweis darauf argumentiert, dass: „Kunst als ein autonomes Konstrukt von Wahrnehmung kein privilegiertes Medium kennt“. (Bishop 2012 S. 30) Und um noch auf Dimitrakakis letzte Frage, nämlich wie lange diese Vorschrift für die Kunst gilt, zu antworten:

„Die Bedeutung künstlerischer Formen verändert sich mit deren Handhabung und Kontextualisierung in einer Gesellschaft, weshalb sie keine intrinsische oder starre politische Zugehörigkeit aufweisen. Die in diesem Buch angeführte Geschichte, versucht deshalb Partizipation als ständig in Bewegung befindliches Ziel zu verstehen.“ (ebd.)

Womöglich legt eben genau jene Feststellung die Schwierigkeiten, sich durch Bishops Text auf einer konkreten Basis an Ellasons Arbeit anzunähern, dar. Die weiter oben von Dimitrakaki zitierten elf Jahre, die zwischen den beiden Arbeiten liegen, dienen somit nicht so sehr der Abwertung von Bishops Theorie, sondern könnten auch als deren Bestätigung verstanden werden.

In einem Interview für die Webseite *Arterritory* antwortet Eliasson auf die Frage ob er glaube durch solche Projekte die Welt und die Gesellschaft verändern zu können mit:

„Es ist eine Suche nach einem neuen Modell. Ich denke wir sehen tatsächlich den politischen Sektor kollabieren. Nicht ganz, aber die EU regiert nicht gerade mit einer sehr ausgeklügelten Strategie auf die Flüchtlingskrise. Wir sehen ein Ansteigen von illegalen Schmugglern und der Industrie rund um Flüchtlinge, das heißt wir müssen einfach gewisse Dinge überdenken.“ (Meistere 2017)

Im Hinblick auf Forderungen und Ziele von *Green light*, scheint die Bezeichnung der „politischen Kunst“ (Steinborn 2018), die neben einem Beitrag zum solidarischen Miteinander, auch ästhetische Ansprüche befriedigen soll, demnach passender. Und tatsächlich verweist Steinborn; wenn auch nur indirekt; auf das was *The Social Turn* angestoßen hat und mittlerweile zum fixen Bestandteil des kritischen Kunstdiskurses geworden ist, wenn er wie folgt feststellt:

„So selbstverständlich Künstlerinnen und Künstler ihre Unterstützung und Verbundenheit mit der einen oder anderen unterrepräsentierten sozialen Gruppe oder Agenda bekunden, so reflexhaft attestiert das Feuilleton der Kunstwelt im Gegenzug ‚Selbstgerechtigkeit‘ und ‚Bigotterie‘.“ (Steinborn 2018)

In der *documenta14* im Jahr 2017 sieht Steinborn einen weiteren Höhepunkt dafür, wie wichtig der Begriff der Solidarität als „explizites Schlagwort“ oder auch als „‘Versprechen‘ im kuratorischen Subtext“ geworden ist. Und das obwohl der Solidaritätsbegriff durch das Scheitern des „sozialdemokratischen Prinzips“, christlicher und bürgerlicher Solidaritätskonzeptionen und „vor allem sozialistischer und kommunistischer Interpretationen des Begriffes“, massiv in die Krise gekommen ist. (vgl. ebd.) Und auch haben sich bereits hier zwei Lager gebildet, wie Steinborn bemerkt:

„Was die einen frenetisch als selbstbewussten Vorstoß einer politischen Ästhetik feiern, verwerfen die anderen, mal höhnisch, mal larmoyant, als freiwillige Unterordnung des Ästhetischen unter das Primat der Politik.“ (ebd.)

Wo die traditionellen sozialstaatlichen Organisationen versagen, muss nun die Kunst einspringen. Solidarität als politische Utopie „sinke so mit seiner Auslagerung ins Kunstfeld zur symbolpolitischen Ersatzhandlung und zum Distinktionsmerkmal einer neoliberalen Kunst- und Kulturelite herab, geeignet das eigene post-bürgerliche Gewissen zu beruhigen“ (ebd.) Diese, wie er es selbst nennt „Polemik“, hat durchaus wichtige Argumente auf ihrer Seite, denn wie Steinborn weiter ausführt, hat die Kunst ihre Autonomie nur aus einer Bezugnahme auf den gesellschaftlichen Diskurs erlangt. Die Kunst sollte sich demnach wieder stärker und expliziter politischen Themen verantworten und nicht zum „symbolpolitischen Alibiprogramm“ verkümmern. (vgl. ebd.) Für Steinborn stellen Arbeiten wie etwa *Green light*, kein Indiz für eine drohende „Entkunstung“ der Kunst dar, „sondern viel mehr den Ausdruck eines „natürlichen“ Begehrens nach Teilhabe an den relevanten Diskursen der Gegenwart.“ (ebd.) Dennoch, die hohen Ansprüche von Eliason an *Green light*, welche nicht oder nur teilweise eingelöst werden konnten und die Vielzahl an Problemen bei der Umsetzung, verbreiten einen Hauch von Scheinheiligkeit. Demgegenüber stehen die dadurch entstandenen Freundschaften, Erkenntnisse, Beziehungen und Erfahrungen, welche natürlich nur schwer fassbar sind, deshalb aber nicht leichter wiegen. Steinborns Konklusion in den letzten drei Sätzen seines Artikels, fassen die Probleme und Möglichkeiten sozialer Kunst sehr gut zusammen.

„Solidarität-als-Kunst bleibt letztendlich – Kunst, und als solche symbolisch. Das sie praktisch werden müsste, ist eine Forderung, die Kunst alleine nicht erfüllen kann. Aber sie kann und sollte daran erinnern.“ (Steinborn 2018)

Wolfgang Ullrich geht in dem 2016 von ihm verfassten und im online Magazin perlentaucher.de veröffentlichten Essay, direkt auf *Green light* ein. Bereits im Titel wird klar, dass er darin nicht mit negativer Kritik spart, wenn er von „Ausbeutung statt Einfühlung“ und „Einwand gegen eine Ästhetik des guten Gewissens“ (Ullrich 2016) schreibt.

Eingangs vergleicht Ullrich Flüchtlinge mit Traumatisierten von Terroranschlägen oder Hinterbliebene von Katastrophenopfern und fragt, wie das wohl öffentlich wahrgenommen werden würde, hielte man mit diesen Personen einen derartigen Workshop ab. (vgl. ebd.) Damit weist er konkret auf eine Sonderstellung der autochthonen Bevölkerung hin, welcher es auch legitimiert, Menschen aus anderen Kulturkreisen „weitgehend vorgefertigte Teile“ zusammenbauen zu lassen und dabei „Schaulustigen“ auszusetzen. „Im Fall von Flüchtlingen [setzt man] selbstverständlich voraus, Teamwork in bunt zusammengewürfelten Gruppen sei für sie das Beste.“ (ebd.) Trotz dieser starken Zuspitzung hat Ullrich in vielen Punkten womöglich auch recht, wenn er zum Beispiel vom Wunsch nach Individualität unter den Teilnehmern von *Green light* spricht. (vgl. ebd.) Als würde es sich um ein soziales Experiment handeln, liest sich passend dazu auch der Text zu *Green light* auf der Webseite des TBA21:

„Dabei werden die Rollenverteilungen zwischen ProduzentIn und RezipientIn, PerformerIn und Publikum sowie Kunst und sozialer Handlung hinterfragt und neue Perspektiven auf das strittige Terrain zwischen Kunst und Gesellschaft als auch auf die Frage nach der Beschaffenheit von ‚Öffentlichkeit‘ erprobt.“ (TBA21 – Augarten 2016)

Man ist sich demnach der Brisanz der Arbeit bewusst, macht sie jedoch nicht nur zum Thema, sondern auch zum Teil des Inhalts, eines Inhalts, der von der Erprobung der Rollenverteilungen zwischen Flüchtlingen und autochthoner Bevölkerung abhängt und dadurch die Beschaffenheit von Öffentlichkeit ins Auge fasst. Und darauf will Ullrich in seinem Essay hinweisen, dass diese teilweise traumatisierten Menschen nicht dazu herangezogen werden dürfen um die „Beschaffenheit von Öffentlichkeit“ zu erproben.

Trotzdem zeichnet Ullrich ein sehr einseitiges Bild, in dem nur seine persönlichen Annahmen wiedergegeben werden und er keine/n der TeilnehmerInnen zu Wort kommen lässt ebenso wie jegliche positive Rückmeldung ausspart. Ähnlich wie in Dimitrakakis Text; der jedoch versucht einen stärkeren wissenschaftlichen Anspruch zu stellen; ist die Polemik hier kaum zu überhören.

Und obwohl Eliasson behutsam und wohlüberlegt den Appell nach mehr sozialer Wärme an die Gesellschaft richtet, ziehen KunsttheoretikerInnen weiterhin tiefe Gräben darum, während darüber hinaus so gut wie kein Diskurs stattfindet.

4. Fazit

Anhand zweier so unterschiedlich ausgeführter Kunstwerke, wollte ich die Spannweite zwischen Engagement und Vermarktung, sowie sozialer Kälte und Wärme hinsichtlich zeitgenössischer Kunst verdeutlichen und deren Möglichkeiten, Ausdrucksformen aber auch Grenzen hervorheben.

Dass Eliasson, für mich eher dadurch bekannt, sehr sinnliche und atmosphärische Arbeiten zu präsentieren, sich auf der 57. Biennale in Venedig – ich war auch selbst anwesend – mit einem so hohen Aufwand, auf so dünnes Eis traut und womöglich die kontroverseste aller Arbeiten dieser Biennale schuf, hinterließ bei mir einen bleibenden Eindruck. Doch bis ich mich nicht mit theoretischen Abhandlungen zum Thema der partizipativen Kunst beschäftigte, blieb mir auch die Möglichkeit einer konkreteren Einschätzung von *Green light* verschlossen. Außerdem erschließt sich sowieso kein Kunstwerk, so wahr es eines ist, bei erster Betrachtung, weshalb die Recherche, respektive diese Arbeit, auch in Hinblick auf Ellisons Fotografien, sehr erkenntnisreich war.

Sozialität und deren Tragweite für den Menschen, liegen beiden Werken zu Grunde. Auf den Umstand der Trennung beziehungsweise, dem nicht Zustandekommen von Beziehungen, reagieren beide Künstler jedoch ganz unterschiedlich. Eliasson nutzt seine Arbeit, um dadurch direkt Menschen zum Handeln zu bewegen. Er will *Green light* nicht in der Kunstwelt verhaftet sehen, sondern damit in die Realität ausbrechen, um wieder in Kontakt und Beziehung mit den Menschen zu treten, welche gerade in jener Zeit sehr häufig stigmatisiert wurden und Ressentiments ausgesetzt waren. Die jenem Versuch zugrunde liegende Komplexität und teilweise Widersprüchlichkeit, hoffe ich ausführlich im Hauptteil meiner Arbeit behandelt zu haben. So stark, vor allem in der Kunst zu moralisieren, schreit geradezu nach Kritik, welche meist nicht lange auf sich warten lässt. Doch

Eliasson hat aus den Fehlern ähnlicher anderer Projekte gelernt und ich gehe auch davon aus, dass mit einem so großen und erfahrenen Team hinter sich, so gut wie nichts dem Zufall überlassen wurde. Das wird auch im Buch über den Workshop klar, wenn Angela Dimitrakaki als außenstehende Kunsthistorikerin, bereits alle möglichen Kritikpunkte aufgreift und somit; betrachtet man das Buch als Teil der Arbeit; bereits vorwegnimmt. Zum Zeitpunkt meines Interviews mit Angestellten des TBA21 waren bereits alle Lampen verkauft; aber soll das nun den Erfolg der Arbeit sichern?

Ich stimme Bishop weitestgehend zu, wenn sie sich für klare Kriterien bei jener Art der Kunst ausspricht. Außerdem würde ich es persönlich interessanter finden, einen Blick auf die Ursprünge und Gründe von Xenophobie und Vereinzelung wie sie uns heute begegnen, zu werfen.

In Ellisons Arbeiten lässt sich damit eine stärkere Auseinandersetzung finden. Wenn er nämlich durch subtile Arrangements komplexe Situationen erzeugt und damit auf sehr persönliche ebenso wie politische und soziologische Probleme verweist. Er führt uns vor Augen wie eine Wirtschaftsideologie bis in die Tiefen der Familie vordringt und selbst jene für so stark gehaltene Bande, zermürbt und aufzulösen droht. Man sieht den amerikanischen Traum von den unbeschränkten Möglichkeiten und der Freiheit des Individuums, zu einer Farce, ja zu einem Albtraum werden. Ich sehe deshalb beide Arbeiten als Symptom einer neoliberalen Ökonomisierung und Vereinnahmung aller Lebensbereiche und -konzepte, bis hin zur Frage nach dem Wert des Lebens selbst, wie sie durch *Green light*, in leider doch manchmal sehr grobschlächtigen Art und Weise gestellt wurde.

Ich hoffe ich konnte durch diese Arbeit einen Beitrag zu mehr Klarheit und Verständnis in Bezug auf die behandelten künstlerischen Praxen und die damit in Verbindung stehenden Diskurse schaffen.

5. Quellenverzeichnis

Kunsthalle Wien (Hg.): *Antarktika eine Ausstellung über Entfremdung*; Wien, Kunsthalle Wien, 2018

Bengal, Rebecca: *Buck Ellison* In: Michael Famighetti (Hg.): *Aperture 228, Elements of Style*; Dana Triwush, New York, 2017 S.100-107 Online unter: https://weissberlin.com/wp-content/uploads/2017/09/Ellison_Aperture_2017.pdf [05.07.2019] Übers. d. A.

Bishop, Claire: *Artificial Hells – participatory art and the politics of spectatorship*; London: Verso 2012; Übers. d. A.

Buzinkay, Géza: *Die bürgerliche Wohnung des Historismus in Budapest* In: Hanns Haas; Hannes Stekl (Hg.): *Bürgerliche Selbstdarstellung – Städtebau, Architektur, Denkmäler*; Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 1995 S.85-98

Dimitrakaki, Angela: *Is a Pluralist Society Yet to Come? Art against the Administration of Stasis* In: Daniela Zyman, Eva Ebersberger (Hg.): *Green light – An artistic workshop*; Sternberg Press, Berlin, 2017 S.78-95 Übers. d. A.

Dittmar, Peter: *Kunst als Geldanlage – Ganz schön riskant*; 2017 Online unter: <https://www.zeit.de/2017/40/kunst-geldanlage-verdienst-risiko> [05.07.2019]

Eliasson, Olafur: *Olafur Eliasson - Green light – An artistic workshop*; o.J. Online unter: <http://olafureliasson.net/greenlight/> [01.04.2019]

Eliasson, Olafur: *Assembling a light, Assembling Communities* In: Daniela Zyman, Eva Ebersberger (Hg.): *Olafur Eliasson - Green light – An artistic workshop*; Sternberg Press, Berlin, 2017 S.13-15

Eliasson, Olafur: *Hosting the Spirit of Green light; Olafur Eliasson and Andreas Roepsdorff* In: Daniela Zyman, Eva Ebersberger (Hg.): *Olafur Eliasson - Green light – An artistic workshop*; Sternberg Press, Berlin, 2017 S.24-37

Freud, Sigmund : *Das Unheimliche*. In: v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey (Hg.): *Studienausgabe, Bd. IV. Psychologische Schriften*; Fischer, Frankfurt am Main 1982, S.241-274

Karabel, Jerome: *The Chosen: The Hidden History of Admission and Exclusion at Harvard, Yale, and Princeton*. Boston: Mariner Books 2006

Kuhn, Luise: *Olafur Eliasson* o. J. Online unter: <https://www.artberlin.de/kuenstler/olafur-eliasson/> [19.04..2019]

Meistere, Una: *An uncomfortable green light - Olafur Eliasson's and Ernesto Neto's projects at the 57th Venice Biennale 2017* Online unter: http://www.artterritory.com/en/texts/articles/6640-an_uncomfortable_green_light [17.04.2019] Übers. d. A.

Prada, Carlo: *Rising artists to watch: Buck Ellison* 2017 Online unter: <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2017/10/11/buck-ellison-photographer/> [20.02.2019]

Rancière, Jaques: *The Politics of Aesthetics*. 2000 Online unter: <https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2012/10/rancic3a8re-jacques-politics-aesthetics-distribution-sensible-new-scan.pdf> [07.072019] Übers. d. A.

Sawyer, Drew: *Openings, Buck Ellison* In: David Velasco (Hg.): *Art Forum, The Politics Of Everyday Life*; Danielle McConnell, New York 2017 S.336-341 Online unter: <http://www.thesundaypainter.co.uk/wp-content/uploads/Buck-Ellison-Press-PDF.pdf> [05.07.2019] Übers. d. A.

Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* 1794 Online unter: http://www2.ibw.uni-heidelberg.de/~gerstner/Schiller_Aesthetische_Erziehung.pdf [05.07.2019]

Sieder, Reinhard: *Sozialgeschichte der Familie* In: Hans-Ulrich Wehler (Hg.): *Neue Historische Bibliothek*; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987

Steinborn; Maximilian: *Das andere der Selbstgerechtigkeit. Über Kunst und Solidarität* 2018 Online unter:
<http://kunsthallewien.at/#/blog/2018/02/das-andere-der-selbstgerechtigkeit-uber-kunst-und-solidaritat> [17.04.2019]

TBA21, Augarten: *Olafur Eliasson – Green light / An artistic workshop* 2016 Online unter:
https://www.tba21.org/#item--greenlight_workshop--1226 [07.03.2019]

TBA21, Aussagen fielen mit MitarbeiterInnen des TBA21 im Zuge eines persönlich geführten Interviews vom 18.04.2019

Ullrich ,Wolfgang: *Kunst und Flüchtlinge: Ausbeutung statt Einfühlung* 2016 Online unter:
<https://www.perlentaucher.de/essay/wolfgang-ullrich-ueber-kunst-und-fluechtlinge.html> [04.02.2019]

Ullrich ,Wolfgang: *Siegerkunst – Neuer Adel, teure Lust*; Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2016

Wippl, Barbara: *Das fotografische Familienportrait und seine Funktion in Österreich von 1860-1910*, Uni-Wien, 2011

Zimmermann, Peter: *Fremde Situation oder Fremde Situations Test (FST)* In: M. A. Wirtz (Hrsg.): *Dorsch – Lexikon der Psychologie* Online unter: <https://m.portal.hogrefe.com/dorsch/fremde-situation-oder-fremde-situations-test-fst/> [08.07.2019]

6. Bildnachweise

Abbildung 1: Eliasson Olafur, Green light, Fotograf: Zizic Damir, 2017;
<https://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH102481/olafur-eliasson-green-light-an-artistic-workshop>

Abbildung 2-3: Eliasson Olafur, Aufnahmen aus dem Workshop in Venedig, Fotograf: Zizic Damir, 2017;
<https://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH102481/olafur-eliasson-green-light-an-artistic-workshop>

Abbildung 4: Ellison, Buck, 2016; <http://www.buckellison.com/work/123.html>

Abbildung 5: Ellison, Buck, 2016, Antarktika; <http://www.thesundaypainter.co.uk/artist/buck-ellison>

Abbildung 6: Ellison, Buck, 2018; https://www.contemporaryartdaily.com/2019/02/antarktika-at-kunsthalle-wien/buck-ellison_christmas-card-6/

Abbildung 7: Nicola Perscheid, 1928, Familie Krupp;
[https://de.wikipedia.org/wiki/Krupp_\(Familie\)#/media/Datei:Nicola_Perscheid_Gustav_Krupp_von_Bohlen_und_Halbach_und_Familie_1928.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Krupp_(Familie)#/media/Datei:Nicola_Perscheid_Gustav_Krupp_von_Bohlen_und_Halbach_und_Familie_1928.jpg)

Abbildung 8: Persönlicher Twitter feed von Peter Baker, The Bush Family, 2015;
<https://twitter.com/peterbakernyt/status/607916893744164865>

Abbildung 9: Barney, Tina, 1982, Sunday New York Times; <https://www.architecturaldigest.com/story/tina-barney-book>