



11. Metamorphosen: Vom »Ding« zur »Kunst«

In den vorausgehenden Betrachtungen der Praxis der Art Fabricator und ihres beruflichen Selbstverständnisses trafen wir immer wieder auf ein auffälliges Spannungsverhältnis zwischen zwei unterschiedlichen Rollendefinitionen und den Schwierigkeiten ihrer Abgrenzung. Zur Erinnerung: Einerseits zeigten unsere GesprächspartnerInnen durchgängig einen ausgeprägten Berufsstolz in Sachen aktiver Teilhabe an der Hervorbringung von Kunstwerken und den von ihnen dabei an den Tag gelegten vielfältigen Kompetenzen im Dienst dieser Projekte. Die Idee, selbst dabei künstlerisch tätig zu sein, wurde andererseits teilweise vehement zurückgewiesen und immer aufs Neue betont, man sei ja nur DienstleisterIn, Ausführer von Aufträgen und handwerkliche Umsetzerin der jeweiligen künstlerischen Idee.

Im Hinblick auf die schwierige Grenzziehung zwischen diesen beiden Seiten eines als Kunstwerk bezeichneten Gegenstandesermöglicht der Übergang von einem in den anderen »Aggregatzustand« – vom materiellen zum symbolischen Gut, vom »Ding« zum »Kunstwerk« – interessante Einblicke in die eigentümliche Magie der Kunstwelt. Wie und wann kommt es zur Metamorphose vom in harter Arbeit und unter Anwendung zum Teil komplexer Arbeitstechniken geschaffenen materiellen Objekt zu einem Gut, dessen Wert sich jenseits der darin investierten Arbeit aufgrund völlig anderer Kriterien und Logiken ergibt? Kraft welcher Transsubstantialisierung wandelt sich hier das gemäß eines festen Kostenvoranschlags – wenn auch oft genug mit vielen, oft unangenehmen Überraschungen und kostspieligen Umwegen – produzierte Ding mit buchhalterisch berechenbaren Produktions-

kosten in ein singuläres Gut von unschätzbarem Wert und potentiell unbegrenztem Marktpreis?

Hören wir hierzu eine Kunstgießerin, der wir die Frage stellten: »Es gibt ja den Begriff Werkstolz, dass man dann so eine Beziehung hat zum Objekt. Ist das auch so eine romantische Vorstellung ...?« Sie antwortet:

»Das ist für mich auch mehr eine romantische Vorstellung, weil, also, ihr müsst verstehen: Wenn wir hier drin etwas produzieren, ist das ja noch keine Kunst. Das ist einfach ein Ding.«

Wir fragen weiter: »Ab wann ist es Kunst?« und hören:

»Ab dann, wenn es nichts mehr mit uns zu tun hat. (lacht). Ab dann, wenn es draußen ist, also, (lacht) nein, auch dann noch nicht. Oder?«

Erstaunlich! Unsere Gesprächspartnerin hatte vorher davon berichtet mit wie viel persönlichem Engagement, ja Herzblut sie ans Werk geht und welche Befriedigung sie darin findet, für einen beachteten Künstler Kunst zu »machen«. Es ist demnach kaum vorstellbar, dass sie während der praktischen Umsetzung des Projekts davon ausgeht, dass sie an einem einfachen »Ding« arbeitet. Einer ihrer Kollegen sprach davon, wie sehr es ihn anrührt, wenn sein Objekt plötzlich vor ihm steht und beginnt, zu ihm zu sprechen – eine Eigenschaft, die banale Gegenstände wohl eher nicht aufweisen.

Wir fragen eine Kollegin aus einer anderen Gießerei: »Ab wann ist es Kunst? Wenn es irgendwo auf dem Platz steht und eine Rede gehalten wird?« Sie darauf:

»Ich weiß auch nicht, ab wann etwas Kunst ist. Aber hier drin? Da ist es sehr selten schon Kunst.«

Hier wird die kategorische Grenzziehung von »hier drin ... ein Ding« und »draußen« ein Kunstwerk etwas abgemildert, ein gewisses Un-

begehen hinsichtlich dieser Frage ist aber auch bei ihr zu spüren. Schließlich fragen wir noch eine Kunstgießerin: »Und lässt sich der Moment doch irgendwie definieren, ab wann das Kunstwerk fertig ist? Also so nach der Produktion? Weil du hast vorher, ich glaube, so sinngemäß gesagt, das würde dich auch noch interessieren, so dieser Prozess, bis dass die künstlerische Arbeit eigentlich eine künstlerische Arbeit ist, so im Galerie-Kontext, was da passiert vorher, also?« Sie nimmt Stellung:

»Also ich glaube, hier ist die Arbeit fertig, wenn sie die Halle verlässt, so. Eben, wenn man nicht ...«

Wir wollen das genauer wissen und fragen nach: »Oder sie montiert ist?«

»Eigentlich ist, für die Arbeit spielt jetzt die Montage, ich merke gerade, gar nicht so eine Rolle. Weil während der Montage wird eigentlich am Werk selber nicht mehr, also es wird einfach in einen anderen Kontext gestellt, aber es wird nicht mehr daran gearbeitet, eigentlich, so. Und ich glaube, das Werk ist für mich wirklich fertig, wenn es hier die Halle verlässt.«

Daraufhin bohren wir weiter mit der Frage: »Und wäre das für die Künstler, denkst du, es auch der gleiche Moment?« Ihre Antwort darauf:

»Eben nicht. Also ich glaube, ich weiß, es ist für mich einfach ganz schwierig zu sagen, weil es, glaube ich, wie verschiedene ... Es kann auch sein, und das ist, dass das Werk rausgeht, dass es in einen Ausstellungskontext hineinkommt, dass in dem Kontext eine Zeit bleibt, und es dann hier wieder zurückkommt und das wieder überarbeitet wird. Also das geht, je nach Werk ist das nie fertig, es gibt Künstler oder Künstlerinnen, die sagen, das Werk ist im ständigen Wandel, so.

Das gibt es durchaus auch, dass man ein Werk so abändert, dass es am Schluss nicht mehr das ist, was es vorher war ...«

Auch hier also das Tor der Kunstmanufaktur als Passage zwischen zwei Zuständen ein und desselben materiellen Gegenstandes. Dieser tritt beim Verlassen der Kunstgießerei in eine andere Welt mit ganz eigenen Gesetzmäßigkeiten ein. Dort, wo an ihm »gearbeitet« wird, ist nicht von Kunst die Rede, dort, wo es um Kunst geht, wird nicht mehr »an ihm«, sondern »mit ihm« gearbeitet, nämlich als Objekt des Kunsthandels oder als Ausstellungsgegenstand.

Kehrt das Kunstwerk zu einer Um- oder Überarbeitung zurück in die Manufaktur, nimmt es auch wieder seinen dinglichen Charakter an, bis es nach erneuter Fertigstellung eine zweite oder x-te Metamorphose erfährt. Analog zu dieser Dichotomie von Drinnen und Draußen, Ding und Kunstwerk, sind dann die Akteure im Binnenraum der Manufaktur per definitionem auch nicht als KünstlerInnen anzuschauen – sie sind ja nur mit einfachen materiellen Objekten beschäftigt. Diese ändern grundlegend ihre Qualität, wenn sie in die Sphäre eines anderen Typus Akteur eintreten, welcher über die spezifischen Mittel und Fähigkeiten verfügt, aus dem Ding ein Kunstwerk zu machen und ihm jenseits seiner simplen physischen Existenz ein zweites Leben als symbolisches Gut einzuhauchen. Metaphorisch gesprochen ließe sich hier sagen, dass das »später« zum Kunstwerk erhobene Ding hier bereits »auf die Welt« gebracht wurde, nach seiner »Geburt« jedoch in Hände weitergegeben wird, die es »aus der Taufe« zu heben und ihm einen legitimen Namen zu geben befugt sind.

Aber bei dieser Passage eines Gegenstands als materiellem und später symbolischen Gut wandeln sich nicht nur die Etiketten. Vielmehr tritt er in eine Sphäre ein, in der auch der materielle Wert eines solchen Dings sich nach völlig anderen ökonomischen Logiken bemisst. Dies wird besonders offenkundig, wo in der Werkhalle gefertigte Arbeiten – wie bei einigen beforschten Gießereien angetroffen – in einem hauseigenen Ausstellungsraum zum Verkauf angeboten

werden. Eine Gesprächspartnerin drückt die hierbei manifest werden-
den Paradoxien sehr anschaulich aus, wenn sie erzählt:

»Also das ist jetzt Produktion, beim X sieht man schön, dass es im Prinzip [...] in dem, dass ich die Werkstücke von der Werkstatt in die Ausstellungshalle rüberbringe, und dann ist es nicht mehr das Werkstück, sondern ein Kunstwerk. Und dann hat es plötzlich einen ganz anderen Preis, weil wenn du es kaufen möchtest, zahlst du etwas ganz anderes als den Produktionspreis. Den ganzen Mehrwert, was den Kunstmarkt ausmacht und da gibt es eigentlich keine Relation zwischen den Produktionskosten und dem Verkaufswert, gegenüber dem Sammler, gegenüber dem Museum, also da gibt's keine direkte Relation. Also der Preis ist von komplett anderen Faktoren gesteuert ...«

Kunst »machen« wird hier mit dem Übergang von der Sphäre der Produktion materieller Gegenstände in jene symbolischen Güter identifiziert: Die materiale Dinglichkeit des betreffenden Gegenstands wird hiervon nicht tangiert, sondern allein seine soziale Repräsentation.

Diese Metamorphose, bei der sich ein Objekt zugleich total verändert und dennoch faktisch gleich bleibt, wird in der Regel rituell eingebettet und zelebriert: in Hinblick auf die benutzte Metapher des Taufaktes, bei dem einem Neugeborenen ein Name und damit eine soziale Existenz gegeben wird, lassen sich Analogien dahingehend weiter spinnen, dass die Vernissage, bei welcher der Gegenstand in die Aura der Kunstwelt hinüberwechselt, eine Art funktionales Äquivalent bietet. Es handelt sich gewissermaßen um eine Statuspassage, die an die Wandlung von Wein in Blut und Brot in Menschenleib bei religiösen Ritualen erinnert. Pierre Bourdieu beschreibt diese spezifische Magie des künstlerischen Felds im Hinblick auf die unglaubliche Fähigkeit der Mehrwerterzeugung qua symbolischer Akte folgendermaßen:

»Die willkürliche Wertzuweisung – die bis in jüngste Zeit mit der Produktion eines einzigartigen Objekts als Zeichen einer exklusiven Kompetenz zusammenfiel – tritt tendenziell dort deutlich zutage, wo

sie nicht nachdrücklich durch einen pikturalen Akt unterstützt wird, seitdem nämlich eine Gruppe von Malern sich weigert, die Rolle des Künstlers mit der eines im Wesentlichen durch seine technischen Fertigkeiten definierten artifex gleichzusetzen. Dadurch zeigt sich, dass nicht (oder nicht nur) der Produzent eines einzigartigen Objektes den Wert eines Gemäldes ausmacht, sondern auch der Besitzer eines spezifischen Geltungskapitals, also das gesamte Feld mit seinen Kritikern, Galeristen, anderen anerkannten oder gescheiterten Malern, kurz: der gesamte Apparat, der durch den Glauben an die Wirkungen einer besonderen Form gesellschaftlicher Alchimie im Sinne eines kollektiven Verkennens) diese spezifische Form symbolischen Kapitals produziert.« (Bourdieu 2015: 552f.)

Die Art Fabricator selbst stehen, wie in vielen Interviews zu hören war, den Prozessen der Verzauberung ihrer Werkstücke jenseits der Mauern ihrer Arbeitsstätte skeptisch, ja oft sogar ausgesprochen kritisch gegenüber. Stellvertretend für viele andere sei hier eine Kunstgießerin nochmals zitiert, die mit ironischer Distanz vom Rummel bei Vernissagen spricht, an denen teilzunehmen sie sich aus »Respekt« vor den Künstlern verpflichtet fühlt:

»Wir zeigen uns da. Also, wir zeigen uns- das tönt so, als wären wir wahnsinnig bedeutend. (lacht) Doch, ich denke, das hat für mich mit Respekt zu tun. Das ist der Abschluss einer Geschichte und das ist dann, wo es die Intimität, die es hier auch häufig hat, verlässt und öffentlich wird. Viel auch [...] rein interpretiert wird, der ganze Karsumpel, der dann losgeht.«

Hat das Werk, zu dem man im oft langwierigen Arbeitsprozess womöglich eine intensive intime Beziehung aufgebaut hat, die Werkhalle verlassen, so gerät es in eine fremde und befremdende eigene Welt, deren Regeln die Art Fabricator nicht immer beherrschen oder auch aufgrund ihres spezifischen Habitus und ihres beruflichen Ethos ablehnen. Es ist die Welt der »Sammler in Lackschuhen« und nicht die

der Blaumänner und schwieligen Händen. Wie in der traditionellen industriellen Arbeitswelt stehen sich hier »blue collar«- und »white collar«-Akteure der Kunstproduktion diametral gegenüber. Letztere bevölkern die Vorderbühne der Kunst, wo sie diese inszenieren, zelebrieren und dabei aus zuvor buchhalterisch abgerechneten Produktionskosten dank ihrer kollektiven Hervorbringung symbolischen Mehrwerts ein Gut von unschätzbarem Wert zaubern.

Natürlich gilt die beschriebene Verzauberung von banalen Dingen in einer Welt kapitalistischer Warenproduktion und dem für sie kennzeichnenden Warenfetischismus in anderen Dimensionen auch für alle anderen Handelsgüter. Wie unsere Gesprächspartnerin allerdings sehr treffend unterstreicht, driften in ihrem Fall Produktionskosten und Marktpreise so eklatant, wie ansonsten auch nur annähernd anzutreffen. Am nächsten dürfte hier wohl das Phänomen der Haute Couture sein, für das Bourdieu folgende Beschreibung »magischer« Wirkungszusammenhänge liefert:

»Der Grand Couturier liefert hier seinen »fleißigen Händen«, einer kleinen Armee an Näherinnen, seinen Entwurf und erscheint typischer Weise erst zur Endabnahme des Modellkleids, dem er dann mit seiner »griffe«, dem »letzten Kniff«, wie auf magische Weise das symbolische Kapital seiner Signatur, seine ausseralltägliche Qualität und auch den aussergewöhnlichen Preis, den man für es beanspruchen wird, aufdrückt. [...] dann ist dies (genau wie die Signatur des Malers) nur die wahrnehmbare Erscheinung eines symbolischen Werttransfers.« (Bourdieu 2015: 548)

Er agiert ganz ähnlich wie der Maler, der ein Objekt zum Kunstwerk erklärt, indem er seinen Namenszug daruntersetzt:

»Nur tut er es offenkundiger, weil die spezifische Struktur der Arbeitsteilung dazu berechtigt. Und er gibt es auch offener zu, weil die geringere Legitimität seiner »Kunst« ihn dazu zwingt, auf Fragen zu antwor-

ten, die für die Malerei angesichts ihrer hohen Legitimität undenkbar sind.« (Bourdieu 2015: 545)

Auch in unserem Falle haben wir es bei der Hervorbringung eines oft fulminanten Mehrwerts mit sozialen Mechanismen des Handels mit symbolischen Gütern zu tun, die von denen Bedingungen ihrer materiellen Herstellung völlig losgelöst sind, womit wir dann bei der diese Studie abschließenden Frage nach den gesamtgesellschaftlichen und -ökonomischen Einbettungen der erforschten Praxis angelangt sind.

