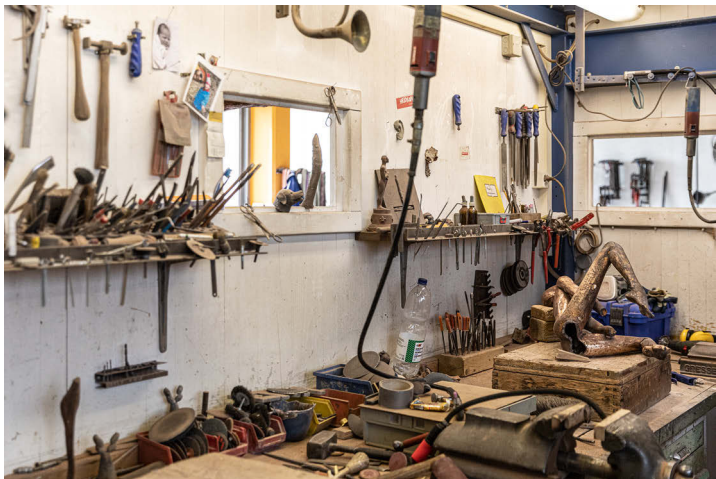




10. »Wir machen Kunst für Künstler«: Selbstverhältnisse der Art Fabricators

Nachdem wir im vorausgehenden Kapitel versucht haben, die unterschiedlichen Formen und Intensitäten der Zusammenarbeit mit den auftraggebenden KünstlerInnen aus der Sicht der Art Fabricator zu beleuchten, wenden wir uns nun der damit eng verbundenen Frage nach ihren Selbstdefinitionen und ihrem Rollenverständnis zu. Wie bisher zu sehen war, handelt es sich bei ihrer beruflichen Praxis um eine umfassende Dienstleistung für die AuftraggeberInnen. Sie kann in manchen Fällen die gesamte Palette an konkreten Arbeitsprozessen von einer ersten Klärung der Absichten des Künstlers auf der Basis einer oft nur vagen Idee oder provisorischen Skizze bis zur Übergabe des fertigen Werks bei der Endabnahme umfassen. Insbesondere die interviewten ProjektleiterInnen beschrieben sich in den Gesprächen als Schnittstelle zwischen KünstlerInnen und kollektivem Produktionsprozess, in dem abstrakte Ideen in materielle Formen umgesetzt – und teils auch übersetzt – werden. Welche Selbstverhältnisse lassen sich in dieser intensiven Auseinandersetzung mit Kunst identifizieren? Auf die bereits oben angesprochene Frage, was für sie Erfolg bei der Arbeit sei, antwortet eine Mitarbeiterin:

»Erfolg ist eigentlich, wenn die Kunstschaffenden zufrieden sind mit dem, was wir hier machen. Weil dann erzählen sie das weiter. Weil, also man muss sich das so vorstellen, wir agieren ja eigentlich recht im Hintergrund, wir sind ja nicht die Kunstschaffenden selber, sondern wir sind einfach, wir helfen Kunstschaffenden, ihre Vorhaben umzusetzen, sozusagen. Oder ihre Projekte zu realisieren. Und wenn das

wie zur größten Zufriedenheit führt, so eine Produktion, und dann auch mit der Zufriedenheit das weitergeht an andere, oder herausgeht, dann ist das für uns eigentlich ein Erfolg. Weil, ohne dass wir uns jetzt in den Vordergrund stellen und sagen: ›Hey, wir können alles!‹ oder ›Wir machen‹, also das ist ja wie, das widerspricht sich ja ein bisschen, weil der Kunstschaftende vielleicht auch nicht unbedingt will, dass dann [die Manufaktur] im Vordergrund steht. Sondern es ist ja sein Werk, eigentlich so.«

In diesem kurzen Statement kommen eine ganze Reihe an interessanten Umschreibungen der eigenen Rolle zum Ausdruck, die es in kritisch-reflexiver Distanz zu befragen gilt.

In einem ersten Schritt wird der berufliche Erfolg an der Zufriedenheit des Auftraggebers bemessen und diese im gleichen Zug als beste Gewähr für den guten Ruf des Unternehmens und mögliche künftige Marktchancen interpretiert. Gleich im nächsten Satz wird darauf verwiesen, dass man als Art Fabricator im Hintergrund tätig ist und in dieser Rolle ja kein Kunstschaftender sei, sondern diesen nur helfe, ihre Werke zu produzieren und seine Befriedigung daraus schöpfe, dass das in Dienstleistung realisierte Werk Künstler und andere Involvierte zufriedenstellt. Wie des Öfteren betont, dürfe man sich als Art Fabricator ja nicht zu sehr in den Vordergrund stellen. Diese Vermeidungshaltung wird dann damit begründet, dass der Künstler wohl nicht will, dass die für ihn arbeitende Kunstmanufaktur nicht allzu sichtbar wird. Mit der Aussage: »Es ist ja sein Werk, eigentlich.« wird dann die zuvor getroffene Feststellung, dass dieser ja der »Kunstschaftende« sei, nochmals aufgegriffen und verstärkt.

In anderen Worten: Der Art Fabricator schafft im Hintergrund Werke, die nach Fertigstellung einem Dritten – dem Künstler – öffentlich zugesprochen werden, der selbst kein Interesse daran hat, dass die ProduzentInnen allzu sichtbar werden. Diese begnügen sich mit einem Erfolg, der sich an der Zufriedenheit der Auftraggebenden bemisst und legitimieren dieses Arrangement mit dem – später noch anhand anderer Zitate belegten – stereotypen Hinweis darauf, dass

der Künstler nun einmal das Monopol auf die öffentliche Wahrnehmung als Kunstschafter hat. Anders ausgedrückt könnte man hier auch sagen, dass man geflissentlich vermeiden muss, als potentielle Konkurrenz um öffentliche Anerkennung auf der Vorderbühne der Kunst aufzutreten.

Die Argumentation läuft also darauf hinaus, ein spezifisches gesellschaftliches Arrangement, ob explizit oder implizit, verbrieft oder stillschweigend vorausgesetzt, als Norm vorzusetzen, wobei der zweimalige Gebrauch der Relativierung »eigentlich« dieser Deutung der Situation und der eigenen Rolle eine spezifische Färbung gibt.

»Du kannst ja nur ein Autor sein, nicht mehrere ...«

Stellvertretend für viele andere Statements zu dieser Frage sei hier zunächst eine Mitarbeiterin einer Manufaktur zitiert. Wir fragten sie: »In anderen Interviews haben wir gehört, dass es zum Teil Künstler gibt, welche nicht oft hier sind und einem viel Freiheit lassen. Dann gibt es zum Teil eben auch Projekte, wo man selber viel Herzblut rein gibt. Wo der Künstler am Anfang vielleicht nur eine Skizze macht und der ganze Wertschöpfungsprozess hier geleistet wird.« Ihre Antwort darauf:

»Ja – das stimmt. Aber trotzdem fühle ich mich dann nicht als Künstler. Ich mache es dann ja immer noch für den Künstler. Ja – auch wenn man viel Eigenes reinsteckt. Es ist dann ja trotzdem nicht meins. Aber trotzdem müssen die Leute hier dieses gewisse Flair mitbringen. Die Begabung.«

Es geht also schlicht um die Frage des Eigentumsrechts: Bei noch so viel investierter Begabung und noch so viel vergossenem Herzblut gehört das fertige Produkt trotzdem dem Künstler, »für den« man es gemacht hat. Hören wir zu dieser Frage noch ein Mitglied der Geschäftsleitung, zu dessen Aufgaben ebenfalls der enge Kontakt zu den

Auftraggebern und die Sorge um die Qualität bei der Produktion von Kunstwerken gehört:

»Ja, wir prägen das natürlich an vielen Stellen mit, je nachdem, wo ein Künstler sie produziert, sieht eine Arbeit anders aus, weil es halt eben eine dialogische Arbeit ist. Und je nachdem, mit wem du den Dialog führst, wird das Ding anders. Das sind natürlich wahnsinnige Chancen, die wir haben, in dem drin mitzuprägen. Und ich, ich habe keine Mühe damit – wir können ja nicht Künstler sein. Wir sind nicht die Autoren, wir sind die Produzenten, die kollaborieren, die ganz nahe sind, wo mitprägen, mit dem, was wir anbieten oder in welcher Art wir mitdenken, mitentscheiden [...] Es spielt ja auch eine Rolle, welche Vorschläge wir geben ... aber das ist nicht so, dass wir in diesem Sinn Autoren dieser Arbeit sind. Du kannst ja nur ein Autor sein, nicht mehrere. Ja. Ich glaube einfach, ein künstlerisches Werk braucht dann irgendwie auch die Person dahinter. Und ein einziges Leben, wo diese riskiert zu dieser Arbeit. Und ich glaub auf diesem Niveau kommt es dann auch zurück. Ich glaube nicht, dass wir da unter dem Scheffel sind. Es gibt dann ja auch berühmte Gießereien und berühmte Drucker und es gibt ...«

Konzentrieren wir uns zunächst auf die Beschreibung der Rolle des Art Fabricators bei der Hervorbringung von Werken. Es heißt, man sei »dialogisch« mit dem Künstler im Schaffensprozess aktiv und prägend am Werk, und dass das Werk eines Künstlers je nach DialogpartnerIn anders herauskommt. Dieser Einfluss auf das werdende Kunstwerk wird seitens des Produzenten als »wahnsinnige Chance« bewertet. Nach seinen Worten denkt man mit, bietet an und entscheidet mit, kurzum: tritt aktiv mitgestaltend in Dialog mit dem Künstler.

Und dann die dezidierte Grenzziehung: »Wir können ja nicht Künstler sein. Wir sind nicht die Autoren, wir sind die Produzenten.« Der Umstand, dass man als Art Fabricator nicht als Autor angesehen werden könne, erklärt unser Gesprächspartner etwas später mit dem Verweis auf eine soziale Norm: »Du kannst ja nur ein Autor sein, nicht mehrere«! Diese sehr dezidierte Aussage ließe sich natürlich in ver-

schiedenster Hinsicht kritisch hinterfragen und schon die gewollt naive Frage »Warum eigentlich nicht?« wäre dann eine spiegelbildliche Verkehrung des ja nicht minder naiven Glaubensbekenntnis zu einer Konvention, die eines spezifischen soziohistorisch gewachsenen Kontexts bedarf, um den Schein einer selbstevidenten Faktizität erwecken zu können.

Aber unser Gesprächspartner argumentiert ja noch weiter und erläutert, warum es seiner Meinung nicht anders sein kann: Er »glaube«, sagt er uns, dass ein Kunstwerk der »Person dahinter« bedarf, dass ein einziges Leben seitens eines Künstlers im Singular für und mit einem Kunstwerk »riskiert« werden müsse. Diese Spezifizierung mittels des Konzepts »riskieren« verweist auf eine besondere – auch wieder soziohistorisch spezifische – Vorstellung von einem heroischen Akt des sich öffentlichen Exponierens mit der Einnahme eines Standpunkts, der sich bewusst der Kritik aussetzt. Diese Vorstellung ist aufs Engste mit der Genese eines modernen künstlerischen Ethos verknüpft, bei dem sich der Autor eines Werks in ihm voll und ganz offenbart und bereit ist, sich in der Rezeption seines Werks auch als Person in Frage stellen zu lassen. Eine Mitarbeiterin eines anderen Betriebs drückt diese Idee, nach der der Künstler bereit sein muss, auf die öffentliche Bühne zu treten und dabei seinen Anspruch, »Künstler« zu sein, selbstbewusst zu vertreten, auf sehr persönliche Weise aus, wenn sie von ihrer eigenen Aversion gegen ein solches Sich-Exponieren erzählt:

»Wenn du nie selbst Künstler werden willst, weil du realisierst, dass du dich diesem Markt nicht aussetzen willst, dieser Kritik nicht aussetzen willst, willst dich nicht verkaufen müssen, willst niemandem in den Arsch kriechen, aber du darfst dieses Werk reproduzieren, wo sich ein anderer dafür ins Zeug legt, wie z.B. X und Y. Ich meine, diesen Werdegang, den sie haben durchlaufen müssen, dass sie dort sind, wo sie sind. Ich hätte das nicht müssen [...] Sorry, nein. Nein. Mit diesen Leuten sprechen [...] Und dann darfst du dich eigentlich einfach zurücklehnen und wissen, dieses Werk habe ich einmal gemacht. Der Aufwand

ist eine Woche, und jetzt ist es bei Sotheby's und wird für ein Vermögen versteigert. Ruhm und Ehre. Das ist doch ... Also, brauche ich das?»

Es folgt dann typischerweise eine kritische Abrechnung mit den Auswüchsen eines Kunstmarktes, dessen Akteure von ihrer sozialen Herkunft und Position, insbesondere aber ihrer Nutzung der Kunst als symbolischem Kapital zur gesellschaftlichen Distinktion und Selbstinszenierung gegenüber den von uns angetroffenen Art Fabricators geradezu als Antipoden erscheinen.

Eine andere Befragte findet, der Beruf des Künstlers sei eigentlich »ein Beruf wie viele andere auch«, betont aber zugleich: »Es ist ein sehr strenger Beruf, wo ich froh bin, dass ich ihn nicht habe.« Dazu erläutert sie näher:

»Ich bin froh, kann ich in der Produktion tätig sein. Also, einfach weil ich es heftig finde, wie sich Künstler rechtfertigen müssen vor allem. Oder einfach präsent sein und irgendwie ... Das ist schon irgendwie ein Sprachrohr in die Welt hinaus. Ich finde, wenn man das so lebt, muss man das schon auch können oder wollen müssen.«

Solche mehrfach geäußerten Einschätzungen der Ambivalenzen des KünstlerInnendaseins – zwischen »Ruhm und Ehre« hier und sich »diesem Markt ... aussetzen« müssen dort – verweisen auf ein spezifisches Motiv der Wertschätzung der eigenen Rolle auf der Hinterbühne. Kunstaffin und in engem Kontakt mit KünstlerInnen arbeiten, ohne sich persönlich dem Markt und der Kritik aussetzen zu müssen, erscheint hier wie ein Kompromiss, mit dem man gut leben kann. Alternativ lässt sich diese Verweigerung aber auch so verstehen, dass hier die »Not« (die Unsichtbarkeit der namenlosen DienstleisterInnen der Kunst akzeptieren müssen) zur »Tugend« (sich nicht verkaufen müssen) gemacht wird.

Zu ihrem Verhältnis zur Kunstwelt im Allgemeinen und zum Kunstmarkt im Besonderen führt unsere Gesprächspartnerin weiter aus:

»Das ist der Kunstmarkt. Und dann, wenn man diese Leute trifft an einer Vernissage, diese Sammler [...] Also manchmal ist es ja auch in extremis. Es hat kürzlich eine Ausstellung gegeben, wo quasi Hollywood hinkam. Also das ist jetzt Jeff Koons, Urs Fischer, Massimiliano Gioni, der Oberguru-Kurator [...] Und der Sammler der Dings-Foundation, hmhm hmhmh. Siehst du, ich weiß nicht einmal den Namen. Ein Grieche, ein alter, schwerreicher Grieche. Und Jeff Koons himself ist auch anwesend und es ist so ein Glamour ...Und dann ist für mich das Einzige: Ok, mein Werk steht da und es ist gut.«

Man hört hier deutlich heraus: Künstler sein bzw. als solcher aufzutreten und sich in der Kunstwelt nonchalant zu bewegen, ist nicht jedermanns Sache und bei vielen unserer GesprächspartnerInnen waren deutliche Aversionen gegen den medial und kommerziell aufgeheizten Kunstbetrieb herauszuhören. Diese Rolle überlässt man dann lieber Jenen, die bereit sind, die damit verbundenen Risiko und Belastungen auf sich zu nehmen. Bei der hier zu Wort kommenden Kunstgießerin klang dieses Statement durchaus überzeugt und überzeugend, wie aber stünde es mit anderen Befragten, die uns bestätigten, dass sie auch selbst in eigener Regie Kunstwerke herstellen und signieren? Wie steht es um die Fälle von uns besuchten Kunstmanufakturen in Berlin oder Montreal, wo die dort tätigen Art Fabricators ihre von ihnen signierten Werke in einem Ausstellungsraum zum Kauf anbieten oder anlässlich eines alljährlichen Skulpturen-Salons selbst als KünstlerIn auftreten?

Aber kommen wir zurück zur Frage der Grenzziehung zwischen Funktion und Praxis der Art Fabricator und jener der KünstlerInnen bzw. deren Zusammenspiel bei der Produktion von Kunstwerken. Wir fragen hierzu einen Kunstgießer sehr nachdrücklich anhand eines konkreten Werks, von dem wir erfahren hatten, dass der Künstler eine Idee lieferte. »Aber die Auswahl, alles, der ganze Ablauf, der Prozess, die ganze Fachkenntnis, die Umsetzung, die Machung. Das ist ja alles bei Euch erfolgt. Wenn ich das gemacht hätte, hätte ich gesagt: Das ist ja quasi eine komplette Eigenproduktion, weil außer der Idee war

ja vom Künstler nix. Und da ist die Identifikation ja wahrscheinlich extrem stark mit dem Objekt, oder?« Seine Antwort:

»Ja. Also das gibt es schon, dass eben der Künstler die Idee hat und die Umsetzung – je nachdem auch die Materialwahl usw. – erfolgt eigentlich bei uns. Ja, da kann es schon so sein, dass du das Objekt, das fertige Kunstwerk als deines ansiehst. Aber, ja, gleichzeitig ist es ein klarer Auftrag, also du hast die Vorgabe, etwas zu machen und kannst es zum Teil ... Vielleicht ist es etwas schwierig am Schluss, das wirklich so weiterzugeben und zu wissen, das ist dem seines. Das ist von dem, wo wir es hier gemacht haben. Aber, ja, ich finde es gehört halt dazu.«

Hier werden zwei Aspekte miteinander konfrontiert und gegeneinander abgewogen: einerseits Zustimmung, dass tatsächlich in der Gießerei in bestimmten Fällen der gesamte Produktionsprozess ohne Zutun der KünstlerInnen vonstatten geht und »man« dann als Art Fabricator das Gefühl haben könne, man habe selbst das Werk geschaffen und identifiziere sich so damit, dass man es als eigene Schöpfung betrachten könnte. Andererseits der Hinweis auf die schlichte Tatsache, dass es sich ja um eine Auftragsarbeit handelt und das Werk demjenigen gehört, der es beauftragt und dafür bezahlt hat. Diese Gegenüberstellung erinnert an die klassische Dichotomie von Moral und Recht bzw. von materieller und formaler Gerechtigkeit und scheint von unserem Gesprächspartner nicht weiter hinterfragt zu werden.

»... und dann steht das Werk vor einem«

Die aktive Rolle der Art Fabricator im Prozess der Gestaltung eines Kunstwerks nimmt je nach AuftraggeberIn sehr unterschiedliche Formen an und nicht immer stellt sich das oben skizzierte Abgrenzungsproblem in der gleichen Schärfe. Unproblematisch scheint es, wenn der Künstler entweder regelmäßig am Projekt aktiv mitarbeitet und/oder sehr genaue Vorstellungen vom Endprodukt hat, genaue Regie-

anweisungen gibt und die Umsetzungen regelmäßig kritisch verfolgt. Insgesamt lässt sich jedoch feststellen, dass die befragten KunsthandwerkerInnen ihren eigenen Spielraum autonomer Entscheidungen und Eingriffe als recht beachtlich einschätzen und auch stolz darauf sind, nicht einfach nur als ErfüllungsgehilfInnen klar vordefinierte Arbeitsschritte auszuführen. Hören wir hierzu nochmals einen Produzenten:

»Ja, es kann sehr, wirklich sehr verschieden sein, die Herangehensweise. Und das, es hängt auch sehr vom Typus des Künstlers ab, wie das funktioniert. Wie gesagt, ich freue mich immer sehr über Projekte, wo man am Anfang noch nicht weiß, was am Ende rauskommt ...«

Weder der Auftraggeber noch der Dienstleister können im laufenden Produktionsprozess vor Überraschungen sicher sein; zwischen der zu Beginn skizzierten Idee und der sich nach und nach herauskristallisierenden Gestalt eines Werks können sich zum Teil beachtliche Diskrepanzen auftun. Er führt weiter aus:

»... und wo man auch Dinge zulässt, wo man mit den Dingen, die in der Entwicklung entstehen, auch bereit ist, mit denen zu arbeiten und auch Freude daran hat und [...] es ist immer ein sehr schöner Moment, wenn man irgendwas macht, man hat eine Intention, dann setzt man das um, und auf einmal steht das Werk vor einem und fängt auf einmal an, zu einem zurückzusprechen. Und auf einmal sieht man da Dinge, die man vorher noch gar nicht in Betracht gezogen hat. Und wenn dann diese Offenheit da ist, mit diesen Dingen umzugehen, ... dann kann das eine sehr angenehme und interessante Arbeit sein.«

Der direkte physische Kontakt mit dem werdenden Kunstwerk und der sinnliche Charakter dieser Tätigkeit wird auch von einer Kollegin als sehr bereichernd angesehen, wenn sie uns erzählt:

»... du setzt dich mit der Skulptur auseinander, indem du sie wirklich auch physisch in die Hand nimmst und sie bewegst, da bekommst du dann nochmal einen anderen Bezug zur Skulptur im Raum. Oder, wenn es darum geht, dass sie präzise feststeht, ist das einfacher, als wenn du dem Techniker sagst, und jetzt links, links, links und noch ein wenig dort hin. Wenn du das selber machst, ist das viel ... du hast einen viel direkteren Bezug dazu.«

Immer wieder wird seitens unserer GesprächspartnerInnen betont, dass der gemeinsame Arbeitsprozess am Kunstwerk von KünstlerIn und Fabricator zumindest teilweise einen spielerisch-experimentellen Charakter hat und sich dabei unerwartete Erfahrungen machen lassen, die als positiv und bereichernd eingeschätzt werden: Hier verwendet dann der »Beauftragte« eine fast poetische Sprache – die Rede ist vom Kunstwerk, das zurück spricht! – die man eigentlich eher vom Schöpfer eines Kunstwerkes erwarten würde als von einem Dienstleister.

Einige der befragten Art Fabricator betonten von sich aus, dass sie eigentlich nur wenig Interesse an Kunst als solcher haben und der Reiz ihrer Tätigkeit zunächst ausschließlich im handwerklichen Tun lag. So erzählt ein Mitarbeiter:

»Also, ich habe auch nicht einen riesigen Bezug zur Kunst, muss ich sagen, im Vergleich zu vielen anderen, die noch irgendwelche Kunstschulen besucht haben oder so.«

Dieser Vergleich mit kunstaffineren ArbeitskollegInnen ist durchaus typisch für die Selbstverortung mancher GesprächspartnerInnen in der Kunstwelt. Wenn dies aber in einem ersten Schritt präventiv festgestellt wurde – vielleicht in Erwartung möglicher kunstbezogener Fragen der InterviewerInnen – kommt in einem zweiten Schritt dennoch eine Sicht der eigenen Tätigkeit zum Vorschein, die über das rein handwerkliche deutlich hinausgeht:

»Also, ich finde es spannend, es interessiert mich auch. Aber ich bin nicht der, der sich mit irgendwelchen Namen identifizieren kann. Bei mir gehts schon mehr um die Arbeit, dass ich mir denke: Es ist cool, das umzusetzen. Oder das macht Spaß. Und das finde ich eigentlich schon auch etwas sehr Spannendes: Künstler, die nicht von Anfang an einen Plan haben und so muss es sein, sondern die einfach einmal eine Idee haben und dann auch froh sind, wenn man aufzeigen kann: Was ist möglich, zu welchen Budgets [...] Und die Zusammenarbeit finde ich recht spannend. Und da habe ich auch ein gewisses Knowhow, was den Kunststoffbereich anbelangt oder allgemein Werkstoffe oder ... «

Der hier geschilderte Bezug zur Kunst ist nicht primär durch den Umstand geprägt, für namhafte KünstlerInnen tätig zu sein, sondern es ist ein Berufsstolz, AuftraggeberInnen, »die einfach einmal eine Idee haben« mittels des eigenen Knowhow in Sachen Materialeigenschaften, Bearbeitungsmöglichkeiten und Arbeitskosten deren konkrete Umsetzung zu ermöglichen.

Um die Formen der Kooperation zwischen KünstlerIn und DienstleisterIn konkreter zu beleuchten, liefert unser Gesprächspartner das Beispiel einer aktuellen »wirklich ausgeglichen funktionierenden Zusammenarbeit« seiner Kollegin mit einem Künstler:

»Also, er kann ihr etwas schicken, sie muss dann schon noch ein bisschen gegen fragen, aber weiß dann ziemlich genau, was er erwartet und wie es am Schluss etwa aussehen müsste, gerade diese Sprache versteht und auch selber beherrscht von ihm, die bildhauerische Beziehung, also sie kann ihn wirklich dort nicht gerade imitieren, aber in seinem Sinne etwas ausdrücken im Material [...], auch, weil sie ihn schon lange kennt und einfach auch ein bisschen zu seinem Instrument geworden ist für gewisse Sachen.«

Der Begriff »Instrument« überrascht in diesem Zusammenhang. Wenn diese Kollegin aufgrund langfristiger Zusammenarbeit mit diesem Künstler dessen Sprache so gut erlernt hat, dass sie es selbst

mit ihr zu kommunizieren versteht und quasi stellvertretend im Arbeitsprozess an einem neuen Werk gestalterische Entscheidungen treffen kann und darf, dann würde man in der Sprache der Renaissance-Kunstwerkstätten wohl von einer Meister-Schüler-Beziehung sprechen. Allerdings weiß man heute, wie groß der Anteil an Werken aus der Hand anonymer Dritter ist, die ausgestattet mit der Signatur des Meisters in Museen zu besichtigen sind.

Im Unterschied zu dieser Kollegin sieht unser Gesprächspartner bei sich selbst deutlich geringere gestalterische Einflussmöglichkeiten:

»... das gibt es bei mir auch weniger, also ich habe eben nicht so die bildhauerische Fertigkeit, etwas dann im Sinne des Künstlers aussehen zu lassen. Ich behaupte jetzt, dass ich das nicht so habe. Vielleicht ein Stück weit schon, aber ja man kann probieren, das herauszufinden: ›Was willst du eigentlich genau? Wie soll es wirken? Was ist die Intention und so?‹ Da hilft es jeweils schon, das Konzept dahinter zu verstehen und dann kann man etwas einmal ein bisschen ausformulieren. Aber das sind nicht viele Beispiele, die ich hier bringen könnte, bei denen es wirklich so lief, dass ich irgendwie groß Einfluss auf die Gestaltung gehabt hatte – bewusst.«

Wir wollen es genauer wissen und fragen: »Ist das so etwas, was auch mit der Erfahrung wächst, denkst du? Oder ist das wirklich eine Eigenschaft, die man vielleicht mehr oder weniger hat?« Er antwortet:

»Ja, das kann wachsen, ja. Es kann aber auch ein bisschen gefährlich sein, ich probiere, es nicht zu stark wachsen zu lassen. Ich probiere natürlich immer auch, zuerst einmal ein bisschen zuzuhören. Es ist noch gefährlich, wenn man dann den Kunden gerade überrumpelt, ihm sagt: ›Ah, ja, das haben wir schon hundertmal so gemacht, machen wir jetzt wieder so!‹ Es kann natürlich sein, dass er es sich ganz anders vorstellt und dann muss man wirklich ... «

Bei dieser Stellungnahme tritt jetzt nochmals eine andere Facette dieser Form der Zusammenarbeit beim Kunst-Schaffen zutage: Der Art Fabricator sieht eine Gefahr darin, gegenüber dem Auftraggeber allzu forsch aufzutreten und eine zu aktive Rolle zu spielen. Er sieht seine Rolle darin, zuerst einmal zuzuhören und sich in Zurückhaltung zu üben. Auch dies spricht wieder für die Anerkennung einer ungeschriebenen Norm, nach der dem Künstler allein die Definitionsmacht bei der Schöpfung seines Werks zukommt. Seine Idee muss die Initialzündung des Prozesses sein und von allen Akteuren (an-)erkannt werden, mag sie auch noch so vage, noch so schwer kommunizierbar oder im ersten Moment auch nicht besonders überzeugend sein.

»... die wären eigentlich eher Künstler gewesen ...«

Als besonders heikel erscheint einer Gesprächspartnerin, wenn ein Mitarbeiter der Manufaktur nicht »bei seinem Leisten« bleibt und in die Rolle des Künstlers schlüpfen will bzw. sich diese anmaßt. Zunächst hält sie betreffend ihrer eigenen Rollendefinition mit Nachdruck fest: »... in erster Linie ist es das Handwerk und die Dienstleistung«, bevor sie auf die Gefahr der Rollendiffusion und Verkennung der faktischen Gegebenheiten bei der Art Fabrication zu sprechen kommt:

»Wir haben schon Leute gehabt hier, die gearbeitet haben, die, ich sage mal, die wären eigentlich eher Künstler gewesen [...] Und das wurde jedes Mal extrem schwierig. Zwischen dem Kunden, schlussendlich, und der Person. Dann gibts plötzlich eine andere Art von Auseinandersetzung, die der Künstler sonst hier eigentlich nicht [führen] muss und eigentlich auch nicht wirklich sucht ...«

Unsere Zwischenfrage: »Wo er sich auch wieder rechtfertigen muss, vielleicht, dafür, dass er es so oder so macht?«

»Ja, vielleicht jetzt nicht gerade rechtfertigen, aber wenn's darum geht, den Standard von schön zu bestimmen.«

Die vom Künstler mitgebrachte abstrakte Idee ist oft noch nicht sinnlich greifbar. Ihre Materialisierung lässt dadurch den KunsthandwerkerInnen einen großen Freiheitsspielraum, wie es ein Kunstgießer im folgenden Statement ausdrückt:

»Und sobald es ein bisschen in technischere Bereiche geht, ist es dann schon oft so, dass irgendwie nur so ein Plan kommt: Und das will ich umsetzen. Und so der ganze Weg dorthin oder was für Materialien nimmt man, was für Möglichkeiten hat man, dort ist man dann oftmals sehr frei. Und zwar einfach so, weil viele Leute halt nicht das ganze Knowhow abdecken können. Und wir haben hier relativ viele Leute aus vielen handwerklichen Gruppen. Und wir haben viele Möglichkeiten, was die Maschinen und Materialien angeht. Und ja, dann hat man natürlich schon auch einen gewissen Anteil an dem Kunstobjekt, sage ich jetzt mal. Das ist aber sehr unterschiedlich. Weil sonst hat man wirklich [...] stellt man einfach die Mittel zur Verfügung und teilweise ist man auch recht beteiligt. Ja, und das gibt dann auch riesige Unterschiede. Also, es ist immer schwierig für uns, irgendwie zu groß Einfluss zu nehmen. Weil wir wollen ja eigentlich nicht an der Kunst mitarbeiten, wir wollen Kunst umsetzen. So sehe ich das ein bisschen [...] Wir wollen hier nicht unbedingt zu groß Einfluss nehmen. Und dann gibt's aber auch Künstler, die extrem Freude haben, wenn man ihnen einen Vorschlag macht. Oder? Dann sagen die: Das ist doch super, daran hätte ich gar nicht gedacht.«

Auch hier wieder ein deutlicher Niederschlag von ambivalenten Rol-
lendefinitionen und Zuschreibungen, insbesondere betreffend der
Abgrenzung von »Anteil am Kunstobjekt haben« und »nicht zu groß
Einfluss darauf nehmen.« – ein schwieriger Balanceakt. Wenn dann
aber vom Künstler selbst bei einem positiven Aha-Erlebnis im Entste-
hungsprozess des Werks zu vernehmen ist, er »hätte daran gar nicht

gedacht«, dann wird die ihm seitens der befragten Art Fabricator unisono zugeschriebenen Alleinstellung im künstlerischen Schaffen ganz besonders fragwürdig.

In den Gesprächen mit mehreren Dutzend Art Fabricator hieß es ja durchweg: »wir sind Dienstleister« oder »wir machen Kunst für Künstler«. Ebenso einhellig wurde die Ansicht vertreten: »wir sind nicht die Künstler« und im oben genannten Falle wird also ein absolutes No-Go geschildert, eine Verletzung dieser Norm, die gewissermaßen die Verhältnisse auf den Kopf stellt. Wenn hingegen um Ratschläge gebeten wird, was auf der Speisekarte besonders empfehlenswert wäre oder vielleicht gar nicht auf ihr zu lesen ist, sind diese Interventionen erlaubt – mehr nicht.

Dies schildert uns eine Mitarbeiterin in der Administration einer Manufaktur mit folgenden Worten:

»Aber es ist trotzdem immer noch, jedes Projekt ist anders als vorhergehende. Wenn es nur ein paar kleine Abänderungen gibt, aber es ist einfach [...] und jeder Mensch, der hier herkommt, ist anders. Oder jeder Auftraggeber, wenn man so formulieren möchte. Darum ist es ziemlich schwierig, einfach so generell zu antworten. Da stelle ich schon fest, dass man einfach so nach ›Ach, wie ist denn das?‹, nach so etwas Generellem sucht. Wo man zuerst erklären muss, wie das irgendwie läuft. Dass es irgendwie noch schwer fassbar ist, was Ideen anbelangt. Wo man erst viel drüber sprechen muss, wie es genau, also was die Idee ist, und das oft einfach auch unklar ist. Und dass man dann wie entsprechend den Kunstschaffenden dort abholen kann, wo er oder sie steht. Das ist eine ziemliche Kunst für sich, aber sehr wichtig jetzt für uns, dass wir die Schnittstelle irgendwie/Ja, dass das wie gut ist, dass man da irgendwie sofort andocken kann.«

Wenn hier schon nicht die Monopolstellung des Künstlers als alleiniger Autor in Frage gestellt wird, so wird hier dennoch »eine Kunst für sich« darin gesehen, dem Künstler mit seinen oft noch unklaren Ideen sozusagen »auf die Sprünge« zu helfen. In dieser Sicht der Dinge kommt

dem Art Fabricator dann doch eine aktive Rolle als »Geburtshelfer« einer Schöpfung zu.

»Wow, das ist noch viel besser ...«

Wir fragen diesbezüglich die gleiche Mitarbeiterin: »Aber kann es so sein, dass für euch das Produkt fertig ist, unter Anführungszeichen, also auslieferbar wäre, und der Künstler dann sagt: »Also so habe ich mir das gar nicht vorgestellt«, und dann muss man es praktisch vernichten?« Sie gibt uns darauf folgende ausführliche Erläuterung:

»Ja. Das, eigentlich versuchen wir das zu vermeiden, indem wir schon während dem Prozess regen Austausch haben. Oder Austausch haben, sodass am Schluss nicht etwas da steht, was vielleicht eine Überraschung ist. Und das impliziert, dass man wie eben, dass man, wenn es zum Beispiel einen Fehlguss gibt, zum Beispiel, dass man dann mit dem, »schau mal, es ist nicht ausgelassen, es sieht jetzt so aus. Wie machen wir weiter?« Also wir sind natürlich auch darauf angewiesen, dass das Gegenüber irgendwie offen ist für, einfach zum Teil, einfach auch für ein Experiment. Zum Teil sind das wirklich Experimente, das kann man so sagen. Und dass wir zum Teil natürlich dann auf Widerstand, dort auf Widerstand stoßen, dass es heißt: »So habe ich es nicht bestellt« oder »So habe ich es mir nicht vorgestellt«, und dann versucht man wie dort anzuknüpfen und sagt: »Okay, gut, wir müssen es nochmal überarbeiten, oder wie machen wir weiter?« Aber so, dass es am Schluss erst die Überraschung gibt im Prozess, also nicht Überraschung, das ist ein komisches Wort, so der überraschende Moment, dass dann »Nein, Gott, das habe ich nicht bestellt!«, so, »Das ist nicht meine Vorstellung!«, das passiert eigentlich sehr selten. Das versuchen wir aber auch, zu vermeiden. Es gibt aber, das gibt es immer wieder, das gibt es wirklich immer wieder, dass etwas so fertiggestellt wird, und es ist einfach nicht das, was sich die Person gedacht hat, dass es so herauskommt. Und dann muss man es nochmal neu anschauen. Aber

das ist auch wieder, das ist so unterschiedlich, von Mensch zu Mensch. Es kann auch sein, dass es irgendwie herauskommt, ein totaler Fehlguss wird, und irgendwie das total auf Begeisterung stößt, also: »Wow, das ist noch viel besser, als ich es mir vorgestellt hatte!« Das gibt es auch, also. »Nein, bloß so lassen, nichts dran machen, das ist super!« ... und das muss man, glaube ich, auch aushalten können als Projektleitender, dass es Enttäuschungen gibt, oder dass es irgendwie Kritik gibt, oder dass man auf Widerstand stößt, aber auch auf der anderen Seite wie Freude einem entgegenkommt oder Anerkennung.«

Die hier gelieferte Schilderung des Produktionsprozesses eines Kunstwerks verdeutlicht, welche Eigendynamik dieser entlang den verschiedenen Arbeitsschritten unter Verantwortung verschiedener arbeitsteilig involvierter Art Fabricator entwickeln kann. Verstehen sich unsere GesprächspartnerInnen, wie häufig formuliert, als InterpretInnen der vom Künstler skizzierten Ausgangsidee, die sie für eine praktische Umsetzung handhabbar zu machen suchen, so kann man sich leicht vorstellen, dass es hier zu Missverständnissen kommen kann, oder aber auch die Eigenheiten des gewählten Materials und die nie ganz voraussehbaren Ausprägungen der bei einem Guss hervortretenden ästhetischen Besonderheiten für Überraschungen sorgen können. Es geht ja bei den von den Art Fabricator täglich vollzogenen Arbeitsprozessen ganz grundlegend um Experimentieren und einem Hantieren mit vielen nie ganz kontrollierbaren Variablen und das Endprodukt dieses von Trial-and-Error geprägten Prozesses ist eben kein uniformes industrielles Massenprodukt, sondern von seinem Entstehungsprozess wie von seinem Anspruch her ein singuläres Gut:

»... die Kunst ist ja innovativ per se. Also ein Künstler kann ja nicht das machen, was ein anderer bereits gemacht hat, sondern das ist ja jedes Mal, also das ist ja zum Beispiel im Urheberrecht, jetzt komme ich mir wieder vor als wenn ich einen Vortrag halte, hast du ja genau die Definition, dass es etwas, eine eigene Schöpfung sein muss.«

Die Singularität aber kann nicht allein der Initialidee des Künstlers zugerechnet werden, sondern ist von all den Unwägbarkeiten eines Produktionsprozesses mitbestimmt, der sehr weitgehend vom praktischen Sinn und Können der Art Fabricator geprägt wird.

Wenn dann ein Künstler bei der Abnahme des Erzeugnisses feststellt: »Das ist nicht meine Vorstellung!«, dann ist das produzierte »Ding« eben kein Kunstwerk, bleibt ein Ding, wird zerstört bzw. sein Material wird für die Produktion eines neuen Objekts verwendet.

Sagt der Künstler hingegen: »Wow, das ist noch viel besser, als ich es mir vorgestellt hatte!«, dann entspricht das vor ihm stehende »Ding« zwar nicht seiner ursprünglichen Idee, wird jedoch von ihm als »sein Werk« anerkannt und angenommen, wird hierdurch zu einem Kunstwerk.

»Giacometti hat, glaube ich, auch seine Dinger nicht selber gegossen.«

Wie vorausgehend aufgezeigt betonen unsere Art Fabricator unisono, dass sie nicht als KünstlerInnen tätig sind, sondern »Kunst für Künstler« produzieren. Gleichzeitig wird bei ihren Erläuterungen immer wieder deutlich, dass sie sich selbst im Hinblick auf die endgültige materielle Gestalt der von ihnen produzierten Werke einen oft beachtlichen Einfluss zuschreiben und ebenfalls wurde des Öfteren erwähnt, dass die öffentliche Wahrnehmung ihrer Tätigkeit immer wieder auf den Nenner »Dann seid Ihr doch die eigentlichen Künstler« gebracht wird. Wie gehen unsere Gesprächspartner konkret mit diesen Abgrenzungsproblemen um? Fragen wir hierzu einen Kunstgießer: »Was sagst du dann auf so was, wenn da jemand kommt und findet: Eigentlich macht ihr doch, oder ihr seid doch eigentlich die, die...?« Er sagt dazu:

»Ja, für uns ist es glaube ich, wirklich auch wie so klar, dass wir technisch etwas einfach möglichst gut umsetzen wollen für einen Künstler,

der eine Idee hat, ich glaube, bei einem Künstler, dass auch die Idee, schlussendlich die Idee, die jemand hat, oder die Vorstellung, wie etwas sein soll, Kunst ist, und nicht unbedingt das Handwerk. Das Handwerk ist so [...] Es reicht. Die Idee reicht, um gute Kunst zu machen. Die Arbeit können auch andere machen, finde ich.«

Unsere Nachfrage: »Die Idee ist das Maßgebende?« –

»Also, ich finde das toll. Die Künstler, die selber dann auch gerne. Der X. hat das ja in den 40-er Jahren, 50-er, 60-er, der hat das ja auch alles noch selber gegossen und das ist noch ein anderes Ding, als jetzt, aber das ist dann wie auch klar. Man muss doch nicht drei Meter große Formen selber gießen können. Das ist auch wie eigentlich klar, dass man das nicht allein kann.«

Wie zu hören ist, besteht die Leitdifferenz bei der Rollenteilung von KünstlerIn und Art Fabricator im Verhältnis von »Idee« und »Arbeit«: Die Idee erscheint als das irreduzibel Singuläre, die Arbeit als beliebig delegierbar bzw. austauschbar. Dennoch kommt zum Ausdruck, dass viele Art Fabricator gegenüber jenen KünstlerInnen einen größeren Respekt empfinden, die selbst Hand anlegen, selbst Kompetenzen beim Umgang mit dem Material unter Beweis stellen. Man könnte auch vermuten, dass es sich hier noch um einen Fortbestand eines traditionellen Verständnisses von »Kunst« als »Können« handelt. Dies kommt auch in den Ansichten seines Kollegen zum Ausdruck, den wir fragten: »Hast du nie gedacht: Eigentlich könnte ich das auch selber machen? Dass ich mir das selber überlege?«

»Ähm [...] Doch, habe ich mir in gewissen Bereichen hin und wieder schon gedacht. Es ist auch immer schwierig: Wie sieht man denn Kunst? An welchem Punkt ist es dann einfach das Arrangieren? Oder? Also, bei mir sind das schon ein bisschen zwei Ansichten. Wenn ich Künstler sehe, die quasi alles selber machen, was man irgendwie

kann, dann habe ich so ein bisschen wie einen größeren Respekt als vor jemandem, der einfach eine Zeichnung hat, das bringt, viel Geld investieren kann und sagt: »Hier, Umsetzen!« Das sind für mich so ein bisschen wie zwei Welten.«

Hier kommt dann auch Kritik an den ja faktisch gegebenen kapitalistischen Produktionsverhältnissen bei Auftragskunst zum Ausdruck: Derjenige, der »viel Geld investieren kann«, kauft sich das für die Realisierung seiner Idee notwendige Humankapital auf dem Markt ein, während der andere Typus Künstler selbst »irgendwie kann« oder können muss. Unser Gesprächspartner fährt fort:

»Aber es liegt eigentlich auch nicht an mir, das zu werten. Aber es gibt natürlich schon so Leute, wo man dann teilweise denkt: Also, das hätte man auch irgendwie selber gekonnt. Dann wäre es mehr eine Arbeit von dir selber. Sobald es dann richtig Bronze gießen geht, ist klar: Das kann man nicht daheim im Wohnzimmer machen. Aber es hat auch schon Arbeiten gegeben, wo ich nachher dachte: Ja, also, das wäre jetzt auch selber möglich.

Wo mir dann auch ein bisschen das Verständnis fehlt: Wo ist jetzt das, ja, was ist jetzt die Kunst am Ganzen? Ob das wirklich einfach eine Idee und das ist aber auch so ein bisschen eine Definitionsfrage für mich. Ich habe einfach so ein bisschen gemerkt: Ich habe viel mehr Respekt vor jemandem, der das selber probiert und umsetzen will und Ideen hat. Und andererseits ist es aber für uns auch schöner, wenn wir umsetzen können. Also, das sind ein bisschen wie beide Welten. Ja?«

Bei der hier entwickelten Sicht der Dinge kommt es durchaus zu einer Infragestellung der Legitimität eines Kunstverständnisses, welches das Schöpferische allein auf die noch so beliebige und flüchtige Kopfg Geburt eines Ideen-Spenders reduziert, der dann – um in dieser Metapher fortzufahren – das »Austragen« und seine Mühen an eine »Leihmutter« delegiert. Diese wird vertraglich zum Verschweigen ihrer

eigentlichen Rolle verpflichtet, und nach vollendeter – für ihn mühe- und schmerzlosen – Niederkunft alleinige legitime Elternschaft beanspruchen darf. Hier kommt denn der monetäre Charakter der Externalisierung von Umsetzungsarbeit als bezahlte Dienstleistung mit ins Spiel und trägt ebenfalls zur Kritikwürdigkeit einer solchen gesellschaftlichen Praxis bei. Gleichzeitig sind der Kritik seitens der Art Fabricator hierbei klar Grenzen gesetzt, denn sie haben ja an diesem »Deal« aktiven Anteil und profitieren ja auch davon: Es »ist aber für uns auch schöner, wenn wir umsetzen können« und ohne diese Praxis gäbe es für Produktionsbetriebe nichts zu tun. Deshalb heißt es bezeichnenderweise, es läge ja nun nicht bei ihnen, dies zu bewerten.

Dass dem ein oder anderen Art Fabricator angesichts solcher skeptischen Betrachtungen von Zeit zu Zeit der Gedanke kommen mag, man könne solcherart Kunst dann eigentlich auch selbst produzieren, erstaunt kaum. Auf die entsprechende Frage: »Also, hat sich das jetzt entwickelt, wenn du jetzt hier Sachen machst, hast du ab und zu das Gefühl: ›Das könnte ich eigentlich auch selber?‹« antwortet ein Kunstgießer:

»Ja, das ist schon auch. Ja, klar, diese Gefahr – sage ich einmal – besteht, schon zu sagen: ›Hey, eigentlich könnte man es ja trotzdem selber.‹ Ich kompensiere das auch, dieses Bedürfnis, ich habe natürlich auch Hobbys in denen ich das ausleben kann. Da kann ich effektiv dieses Bedürfnis, eine Form zu erschaffen und in die Welt zu setzen. Aber sonst eigentlich nicht.«

Hier wird interessanterweise wieder von einer »Gefahr« gesprochen, womit wohl das Problem einer klaren normativen Grenzziehung gemeint ist. Als Dienstleister für Künstler steht es dem Art Fabricator nicht an, selbst einen solchen Status zu beanspruchen und wenn er, wie in diesem Falle, dennoch das Bedürfnis hat, sich »künstlerisch« zu betätigen, so muss er dieses in seine Freizeit verlegen. Bei einigen der von uns beforschten Manufakturen war diese Grenzziehung bei weitem nicht so klar und wir begegneten Art Fabricators, die selbst in

ihrer Arbeitsstätte Kunstwerke in eigenem Namen produzierten und in einer angelagerten Ausstellungshalle zum Verkauf anboten. In anderen Fällen wiederum betrieb man mit diesen eigenen Werken zwar keinen Kommerz, nutzte sie aber als Geschenke für die Familie oder Freunde.

Neben den zitierten kritischen Stimmen trafen wir aber auch viele Standpunkte an, die die Praxis der Delegation von Kunstproduktion – sei es unter Verweis auf historische Vorbilder und Traditionen oder auf materielle Notwendigkeiten beim Umgang mit large-scale-art – legiti-
mierten. Beispielsweise fragten wir eine Mitarbeiterin mit kunsthistorischen Kenntnissen nach ihrer theoretischen Einordnung¹ des Tätigkeitsfelds ihres Betriebs. Ihre Antwort:

»Also, dass es halt eine lange Tradition schon gibt in der Kunstgeschichte, dass es schon sehr weit zurückgeht in der Kunstgeschichte, mit den Werkstätten. Also der Rembrandt ist ja ein sehr bekanntes Beispiel dafür. Oder auch der Raffael, also das vielleicht einfach immer mehr oder immer stärker, dass der Künstler sich [...] Also das ist jetzt schwierig, ist nicht ganz einfach zu formulieren. Dass die Idee immer noch besteht, der Künstler oder die Künstlerin macht die Arbeit, das ist eigentlich eine romantische Vorstellung. Der kommt da hin, der kriert das da, und dann hätten wir ja nichts zu tun, eigentlich. Also, aber ich habe oft das Gefühl, in vielen Köpfen, also gerade auch in konventionellen Kreisen, ist das einfach die Vorstellung, wie das passiert. Dass das nicht, dass das schon gar nicht so passieren kann, im Hinblick darauf, dass zum Beispiel die Ausstellungskalender so dicht sind von Kunstschaffenden. Oder paff, wird man überfallen: ›Ich habe sechs Ausstellungen hier drin stehen, ich weiß gar nicht, das wird rein ideenmäßig, ich bin gar nicht bereit dazu, aber ich muss es machen, es wird halt verlangt.«

1 »Also du hast ja gesagt, du kommst aus der Kunstgeschichte, oder hast Kunstgeschichte studiert. Wie würdest du die Art der Kunstproduktion einschätzen? Also stimmt das, was wir so annehmen, dass das zunimmt? Und würdest du sagen, es ist was Neues? [...] würdest du das theoretisch einordnen wollen?«

Oder: »Zum Weiterkommen muss ich die Ausstellung da und da, oder möchte ich, dass wir die machen.« Das heißt, wenn denn die Person, gerade jetzt, wenn sie im skulpturalen Bereich auch arbeitet, all die Werke selber machen müsste, das kann man ja gar nicht bewältigen. Das ist so. Und da kommt eigentlich eher noch so etwas Pragmatisches mit hinein, glaube ich.«

Bei dieser Argumentation wird die Delegation von Kunstproduktion an Dritte unter Verweis auf Marktmechanismen und eine als Einzelperson gar nicht zu bewältigende Nachfrage und Termindruck beschrieben bzw. legitimiert. Andere beschreiben diese Praxis unter Verweis auf die Effizienz arbeitsteiliger Produktionsformen in der Renaissance:

»Das war aber auch schon immer so gewesen, in der ... die großen Meister der Renaissance, die hatten auch Werkstätten. Da war auch einer, der konnte am besten die Hände zeichnen und einer, der konnte am besten die Muster zeichnen, und einer, der [...] der kann am besten die Gesichter zeichnen [...] und am Ende kommt der Meister und setzt noch drei vier Striche, signiert das Ding und dann steht da sein Name drunter. Und die 30 anderen, die jetzt in der Werkstatt da dran gearbeitet haben, [...] die werden halt nicht erwähnt. In dem Sinne ist es, ist der Künstler auch mehr oder weniger wie ein BRANDING. Es ist eigentlich [...] es ist griffiger, es ist halt manchmal habe ich SCHON das Gefühl, dass es eher wie ein Branding ist. Eigentlich. Unter diesem Namen versammelt sich halt alles und jeder, der da dran geschaffen hat.«

Interessanterweise wird bei diesen historischen Rückgriffen auf vermeintliche Vorbilder dieser Form der Kunstproduktion des Öfteren die ansonsten so stark betonte Differenz zur industriellen Produktion ausgehebelt bzw. nivelliert, z.B. wenn es seitens eines Projektleiters heißt:

»Wenn ein iPhone verkauft wird, da stehen dann auch nicht 5000 Namen drunter. Ja, und am Ende ist iPhone das Branding, also der Name für das Produkt und in dem Fall ist es halt der Name des Künstlers, der unter diesem Produkt steht. That's it.«

Ein Kollege argumentiert ähnlich, wenn er feststellt:

»Ich finde, es ist schon ähnlich wie bei einem Gebäude, wo halt der Architekt, also wenn es ein berühmter Architekt ist, kennt man den Architekten, aber die Baufirma oder die Leute, die am Haus gearbeitet haben, kennt auch niemand. Das ist von dem her gleich. Und mir langt es, wenn ich es für mich weiß. Also ich muss jetzt nicht. Also bei anderen kann man es den Leuten, die man kennt, erzählen.«

Anders gesagt wird hier die Leitdifferenz der immer wieder betonten Andersartigkeit der Produktion von Kunstwerken gegenüber repetitiv-ausführenden Arbeiten aufgegeben, um die Leitdifferenz KünstlerIn versus Art Fabricator aufrechterhalten und bestätigen zu können.

