

Die Politiken der künstlerischen Selbstorganisation

Rachel Mader

Selbstorganisierte Initiativen sind mittlerweile selbstverständlicher Bestandteil des Kunstbetriebes. Kulturpolitisch hat sich dies allerdings bis heute nur sehr bedingt niedergeschlagen, das zeigt sich besonders ausgeprägt bei der Verteilung der Fördergelder, die diesem Sektor weiterhin lediglich einen Bruchteil der Subventionen zuerkennt, die etablierten Institutionen zugestanden werden. Obwohl Museen und Galerien die ›freie Szene‹ – dies ein häufig verwendeter Begriff – unterdessen zu schätzen wissen und es zu vielgestaltigen Kooperationen gekommen ist, bleibt die Rolle dieser Klein- und Kleinstinitiativen innerhalb des gesamten Systems diffus, entsprechend schwierig zu verhandeln und vor allem für die Akteur*innen der Selbstorganisation angesichts ihrer Wichtigkeit zunehmend unzufriedenstellend. Als Reaktion auf diese unbefriedigende Situation haben sich im internationalen Kontext unterschiedliche Parteien zu Wort gemeldet und Klärungen, aber auch politischen Stellungnahmen und Taten gefordert und vorgeschlagen. Die höchst unterschiedlichen Perspektiven der Involvierten und ihre entsprechend diversen Interessen haben in den letzten Jahren nicht selten zu Kontroversen geführt, die über den kulturpolitischen Bereich hinaus eine intensive, international geführte theoretische Debatte angestoßen haben.

Diesen Diskussionen gehen die nachfolgenden Ausführungen nach. In einem ersten Teil wird das aktuelle Verständnis von Selbstorganisation vor seiner historischen Entwicklung verortet und nachgezeichnet, wie aus Versuchen einer begrifflichen Klärung normative Festschreibungen wurden, die paradoxe Rückwirkungen auf die Akteur*innen lokaler Szenen wie auch auf die kulturpolitischen und theoretischen Diskussionen haben. Im zweiten Teil werden Narrative und Argumentationen der Debatte vorgestellt und erläutert, wo die Interessen der einzelnen Parteien einander konflikthaft gegenüberstehen. Der Fokus liegt dabei auf Großbritannien, weil dort die Standpunkte der unterdessen internationalisierten Diskussion aufgrund der politischen Konstellationen in besonderer Deutlichkeit zu Tage treten. Die in den Nachkriegsjahren im Rahmen des Aufbaus des Wohlfahrtsstaates eingeführte Kunstförderung hat unter der Regierung Thatcher eine radikale gesellschaftliche Umdeutung erfahren, mit dem Effekt, dass die Unterstützung kultureller Aktivitäten ökonomischen Prinzipien zu folgen hatte, und dies

mit fatalen Folgen insbesondere für kleinere Kunstinitiativen. Im abschließenden dritten Teil werden diejenigen Stimmen ins Zentrum gerückt, die angesichts der gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen Taktiken, Strategien und Ideen der Selbstorganisation als emanzipatives Potential behaupten sowie die entsprechenden Aktivitäten stärken wollen. Von besonderem Interesse ist die häufig geäußerte Befürchtung, die systemisch angelegten Abhängigkeiten der selbstorganisierten Initiativen von anderen Akteur*innen des Betriebes, also etwa der Kunstförderung, würde der in und mit denselben Initiativen postulierten Autonomie widersprechen. Jüngere Beiträge schlagen dagegen vor, die eng verzahnten Zustände nicht als Zeichen einer umfassenden Funktionalisierung zu lesen, sondern regen an, darin Handlungsspielräume aufzuspüren und zu benennen.

Zur neuen Aktualität der künstlerischen Selbstorganisation

Die Aktualität der künstlerischen Selbstorganisation zeigt sich auch in der stattlichen Anzahl von Publikationen, die in den letzten Jahren erschienen sind. Viele davon sind von den Akteur*innen selbst oder zumindest von lose mit den Initiativen verbundenen Sympathisant*innen verantwortet und dem Anliegen verpflichtet, dieser ihrer Ansicht nach unterrepräsentierten Szene zu mehr Sichtbarkeit und Anerkennung zu verhelfen. Die Klage über mangelnde Wertschätzung wiederum weist bereits auf das Neue an der Aktualität: Das Selbstverständnis der Betreiber*innen, vor dessen Hintergrund sie mehr Würdigung einfordern, hat sowohl mit der inzwischen großen Anzahl selbstorganisierter Initiativen wie auch dem gestiegenen Stellenwert dieser innerhalb des Kunstbetriebes insgesamt zu tun. Letzterem wurde zwar unterdessen mit diversen kulturpolitischen Maßnahmen Rechnung zu tragen versucht, doch ist die Unzulänglichkeit dieser Unterstützung immer wieder Anlass für Missmut und Kritik. Es ist also gerade die steigende Resonanz auf dieses, nun doch bereits vor gut fünf Jahrzehnten in seiner Eigenständigkeit wahrgenommenen Phänomens, das zu einer Reihe von neuen Problemfeldern geführt hat.

Punktuell verdichtet findet sich Selbstorganisation in der Kunst ab den 1960er Jahren, dann meist in urbanen Zentren und – nur auf den ersten Blick – paradoxerweise in eher engem Abgleich zu den etablierten Kunstinstitutionen: Ein dichtes Netz an Kunstinstitutionen sowie ein lebendiger Kunstmarkt waren in aller Regel die Voraussetzung für Aktivitäten einer nicht etablierten Szene, das gilt auch heute noch. Selbstorganisierte Initiativen reagierten entsprechend auf einen von ihnen deklarierten Mangel an adäquaten Möglichkeiten für künstlerische Praktiken, die etwa aufgrund ihres experimentellen Charakters, ihrer politischen Ausrichtung oder schlicht fehlender Bekanntheit keinen Zugang zur (Kunst-)Öffentlichkeit erhielten. Das angemahnte Defizit war also eines, das aus dem Verhältnis

zwischen den bestehenden, inhaltlich vorwiegend auf etablierte Positionen ausgerichteten Strukturen und einer stark anwachsenden jungen Szene, die keinen Zugang zu diesen fand, erwuchs. Die vom monierten Mangel ausgehenden Initiativen wurden vorwiegend von einer jungen Generation angestoßen, waren aber sowohl in ihrem Selbstverständnis, den Organisationsformen wie auch den inhaltlichen Ausrichtungen und dem Ausgreifen auf einen größeren gesellschaftlichen Kontext äußerst heterogen.

Bereits die vielfältige Bezeichnungspraxis der Initiativen, die sich sowohl aus Selbst- wie Fremdzuschreibungen generiert, zeugt von einem ausgesprochen heterogenen Feld von Haltungen und Positionierungen, deren Handhabung sich zudem über die Jahrzehnte ihrer Existenz in aufschlussreicher Weise verändert hat. Im internationalen Kontext kommt der Begriff Selbstorganisation selbst erst ab den 2010er Jahren verstärkt zur Anwendung. In den Anfängen selbstorganisierter Praktiken in der Kunst war die Bestimmung und Einordnung des eigenen Tuns in ein begriffliches Raster von kulturellen Spezifitäten ebenso abhängig wie von programmatischen Setzungen. Im angelsächsischen Sprachraum wurden ab den 1960er Jahren vor allem Bezeichnungen wie ›artist-run‹ oder ›alternative‹ für ähnlich gelagerte Bestrebungen verwendet. In der Einleitung zur historischen Aufarbeitung selbstorganisierter Initiativen in New York *Alternative Art New York 1965-1985* nimmt die Herausgeberin Julie Ault mit der Bezeichnung ›alternative‹ retrospektiv auch eine funktionelle Bestimmung dieser Aktivitäten vor:

»For the sake of visibility and clarity, I find *alternative* to be useful as a general term because it declares historical and critical relations between the structures thus classified and the then-existing institutions and practices. This book emphasizes the ways alternative enterprises shape and position themselves in relation to that for which they are an alternative: on understanding the relationships and interdependencies between profit and nonprofit sectors of the cultural economy, how ›mainstream‹ and ›alternative‹ determine and influence one another, and how they blend.«¹

Im deutschen Sprachraum finden sich nebst dem bereits in den 1970er Jahren genutzten Terminus der Selbstorganisation,² sehr früh auch Produzentengalerie

-
- 1 Ault, Julie (Hg.): *Alternative Art New York 1965-1985*, Minneapolis 2002, S. 4. Auch die 2012 erschienene Anthologie *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010*, hg. v. Lauren Rosati, Mary Anne Staniszewski (Cambridge, Mass./u.a. 2012), nutzt ›alternative‹ als Sammelbegriff für die inhaltlich sehr divergenten Initiativen.
 - 2 Vgl. etwa bei Hans-Christian Dany, Ulrich Dörrie, Bettina Sefkow (Hg.): *dagegen dabei. Texte, Gespräche und Dokumente zu Strategien der Selbstorganisation seit 1969*, Hamburg 1998, sowie Rita Baukowitz, Karin Günther (Hg.): *Team Compendium: Selfmade Matches. Selbstorganisation im Bereich Kunst*, Hamburg 1994. Und als Aktualisierung bei Sönke Gau, Katharina Schlieben (Hg.): *Work to Do! Selbstorganisation in prekären Arbeitsbedingungen*, Nürnberg 2009.

oder etwas später auch Projektraum. Erst im Verlaufe der 1990er Jahre hat sich interessanterweise vor allem im deutschsprachigen Kontext die Bezeichnung Off-Space durchgesetzt.³ Während sowohl in den USA und in einigen Teilen Kontinentaleuropas selbstorganisierte Bestrebungen zu Beginn eng mit den gesellschaftlichen Umwälzungen der 1960er und 70er Jahre verbunden waren, zeigte sich die Verschränkung mit politischen Anliegen in Großbritannien dagegen nicht in gleicher Weise.⁴ Positionierten sich Initiativen außerhalb der etablierten Institutionen, war dies in aller Regel pragmatisch motiviert. Dies auch dann, wenn sie ausgeprägt selbstorganisierten Strategien verpflichtet waren. Kaum je wurde Selbstorganisation als ideologisches Konzept gefasst, vielmehr war sie Modus des Agierens.

Gemeinsam ist den frühen Phänomenen dennoch, dass sie ihr Reagieren auf den Mangel an Möglichkeiten durchaus als emanzipative Geste verstanden. Dieser lag jedoch selten eine ausdifferenzierte Programmatik zu Grunde. Eher ließe sich von gewissen Strategien und Attributen reden, mittels derer viele dieser Initiativen charakterisiert werden können. Nebst ›Unabhängigkeit‹, einer der zentralsten Kriterien im Selbstverständnis, benennt die Kuratorin und Kunstwissenschaftlerin Carla Orthen auch weitere gängige Merkmale: »So oder so ist man auf jeden Fall: unabhängig. Weitere Attribute der selbstorganisierten Kunstszene: alternativ, kollektiv, vernetzt, interdisziplinär, projektförmig, anti-institutionell, nicht-kommerziell, experimentell, subkulturell, hybrid, temporär, jung, (noch) nicht etabliert.«⁵ Diese vorerst eine Alltagspraxis beschreibenden Attribute haben sich in der Theorieproduktion zur künstlerischen Selbstorganisation der letzten Jahre zu

3 Zur Bezeichnungspraxis im deutschsprachigen Raum vgl. Carla Orthen: »Innerhalb – Zum Phänomen Produzentenraum. Vielfalt, Popularität und Prekarität«, in: *Rot. Das Kunstmagazin des Kunstvereins Eulengasse*, 2 (2014), <https://www.rotmagazin.de/innerhalb-zum-phaenomen-produzentenraum/>

4 Rebecca Gordon-Nesbitt verwendet in ihrem kurzen historisch angelegten Übersichtsartikel »Surprise Me« aus dem Jahr 1996 zwar fast ausschließlich den Begriff ›alternative‹, weist aber auf dessen Unbeliebtheit in Großbritannien hin. Rebecca Gordon-Nesbitt: »Etonnez-moi (Surprise me)«, in: Aline Pujó (Hg.), *Life/Live. La scène artistique en Royaume-Uni en 1996, de nouvelles aventures*, Paris 1996, S. 134-144. Auch der britische Kunstwissenschaftler Julian Stallabrass erachtet den Begriff als problematisch, dies insbesondere, weil die Szene der Young British Artist den Begriff unpassenderweise zur Beschreibung ihrer Aktivitäten genutzt habe. Vgl. Julian Stallabrass: *High Art Lite. The Rise and Fall of Young British Art*, London 2006. Die 2007 von Jacqueline Cooke an der Goldsmith University of London verfasste Doktorarbeit mit dem Titel *Ephemeral traces of ›alternative space‹: the documentation of art events in London 1995-2005*, in *an art library* (unpubliziert) nutzt ›alternative‹ fast ausnahmslos in Anführungsstrichen und gelegentlich im Abtausch mit ›artist-run‹. Ihre skeptische Einstellung gegenüber ›alternative‹ teilt sie mit Stallabrass; beiden scheint diese Bezeichnung nicht mehr geeignet, um eine kritische oder gar subkulturelle Praxis zu bezeichnen, viel zu sehr seien die darin summierten Aktivitäten im kulturellen Mainstream angekommen.

5 Orthen: »Innerhalb – Zum Phänomen Produzentenraum« (2014), S. 1.

einer essentialisierten Beschreibung des »spirit and culture of artist-run spaces«⁶ verdichtet, die sich sowohl in retrospektiv angelegten Publikationen wie auch in den Veröffentlichungen der Räume selbst wiederfindet. Exemplarisch verdeutlicht findet sich eine solche Charakterisierung in dem 2012 von Gabriele Detterer und Maurizio Nannucci herausgegebenen Band *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*. Bevor sie eine Auswahl internationaler Initiativen der ersten Generation vorstellen, unternehmen sie einleitend den Versuch einer systematisierenden Beschreibung des Phänomens. Zu den wichtigsten Parametern gehören gemäß den beiden Autor*innen, dass Strukturen gemeinschaftlich erarbeitet, das Kuratieren und Veranstalten kooperativ angegangen, eine Distanzierung von kommerziellen Interessen postuliert, der inhaltliche Schwerpunkt auf künstlerische Experimenten bzw. eine progressive Ästhetik gelegt, professionelle Rollenbilder aufgeweicht und die inhaltliche und finanzielle Unabhängigkeit als Leitmotiv hochgehalten werden.⁷ Nebst dieser in den meisten Publikationen übereinstimmenden Charakterisierung finden sich darin, wenn auch in je unterschiedlicher Gewichtung, fast durchwegs eine Kombination von theoretisch gelagerten Texten mit Stimmen und/oder Bildern aus der Praxis, allerdings meist, ohne dass diese konkret aufeinander verweisen, sich gegenseitig kommentieren oder argumentativ stärken würden. Stattdessen bestehen die beiden Narrationen weitgehend unabhängig nebeneinander und plädieren ungewollt – so meine These – für nicht zwingend deckungsgleiche Anliegen. Die häufig ausgiebigen Bildstrecken etwa zeigen nicht nur eine äußerst heterogene künstlerische Praxis, die sich über die Benennung von traditionellen Gattungen wie Malerei, Installation oder Medienkunst kaum sinnvoll fassen lässt. Auch werden damit die für selbstorganisierte Aktivitäten zentralen Bestandteile wie die Ausstellungsgestaltung insgesamt, Publikationstätigkeiten, Veranstaltungen oder auch aktionistische oder interventionistische Praktiken über eine ausgreifende Bildpolitik repräsentiert und so von der Lebendigkeit, der undisziplinierten Originalität und der Gegenwartsbezogenheit dieser Szene berichtet. Dies zeigt sich genauso in Raumaufnahmen während der Umbauphase wie den zahlreichen Variationen von sozialen Szenerien wie Vernissagen, Lesungen oder Konzerten, die begleitend zu den Ausstellungsansichten eingebunden werden.⁸

6 Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci (Hg.): *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*, Zürich 2012, S. 20-21.

7 Ebd., S. 10-49.

8 Diese Form der Zusammenstellung von theorieorientierten Beiträgen mit ausgiebigen dokumentarischen Bildstrecken von ausgewählten Initiativen sowie erzählerisch gehaltenen Berichten von Betreiber*innen finden sich in der großen Mehrzahl der in den letzten Jahren publizierten Publikationen zu künstlerischer Selbstorganisation. Vgl. u.a. Stine Herbert, Anne Szefer Karlsen (Hg.): *Self-Organised*, London 2013; Nico Dockx, Pascal Gielen (Hg.): *Mobile Autonomy. Exercises in Artists' Self-Organization*, Amsterdam 2015; Gavin Murphy, Mark Cullen

Diese vor allem über die Bild- und Dokumentationsstrecken vermittelte Betonung der Praxis und ihrer spezifischen Qualitäten wird flankiert von Texten, die einerseits die Wichtigkeit selbstorganisierter Bestrebungen angesichts ihrer grundlegenden Bedeutsamkeit im aktuellen Kunstbetrieb betonen, wie sie deren kulturpolitische Handhabung und die damit verbundenen prekären Arbeitsbedingungen beklagen. In dieser Argumentationsweise wird auf eine normative Charakterisierung von Selbstorganisation rekurriert, die der faktischen Heterogenität des Phänomens nur ungenügend Rechnung trägt. Die sich daraus ergebende Problematik zeigt sich exemplarisch beim Begriff ›Off-Space‹, der sich seit den späten 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, besonders prägnant in der Schweiz, zu etablieren begonnen hatte. Seit dieser Zeit wird er ebenso von der Szene zur Selbstbezeichnung beansprucht, etwa in der von dieser 2007 aufgesetzten Website www.offoff.ch, wie er von privaten und öffentlichen Förderstellen für die Benennung von Fördergefäßen benutzt wird, in denen das unabhängige, experimentelle und meist junge und nicht-kommerzielle Kunstschaffen unterstützt werden soll.⁹ Auf Basis der Verschiebung vom deskriptiven hin zu einem normativen Gebrauch der Bezeichnung werden in dessen kulturpolitischer Anwendung Einschluss- und Ausschlusskriterien formuliert, die im Rückschluss auf die Initiativen wiederum auch deren Selbstverständnis und Alltagspraxis beeinflussen. Die neue Aktualität zeigt sich also als komplexe Verschränkung eines theoretisch abstrahierten, internationalisierten Diskurses zu Selbstorganisation im Feld der Kunst mit der faktischen Ausbreitung des Phänomens, die regional jedoch höchst unterschiedlichen Kontexten und Rahmenbedingungen ausgesetzt ist.

Narrative und Konflikte

Die mit der wachsenden Zahl von Initiativen einhergehende steigende Relevanz wurde nicht von allen involvierten Akteur*innen gleich beurteilt und eingeordnet. Sarah Thelwall, eine auf Forschung und Beratung von kulturellen Institutionen und der Kreativindustrie spezialisierte Beraterin, diagnostizierte in einem Bericht über die sogenannten ›small-scale visual arts organisations‹ in Großbritannien eine

(Hg.): *Artist-Run Europe: Practice/Projects/Spaces*, Dublin 2016; *Freedom of Space. 5 Jahre Auszeichnungen an freie Berliner Projekträume und -initiativen*, hg. v. Der Regierende Bürgermeister von Berlin, Berlin 2016; Juliane Wolski, Beate Engel (Hg.): *Grand Palais. Ein ABC der Off Kultur*, Bern 2019.

- 9) Nebst den Städten Zürich und Bern nutzt auch die in Basel basierte und für ihre innovative Unterstützung von selbstorganisierten Kunsträumen bekannte Christoph Merian Stiftung den Begriff ›Off-Space‹. Interessanterweise wird das Präfix ›Off‹ im angelsächsischen Sprachraum, wo es seinen Ursprung im Bereich des Theaters (Off-Broadway) hatte, für den Kunstkontext nicht benutzt.

grundlegende Diskrepanz zwischen der nur einzelnen Kreisen bewussten »crucial role«, die diese kleinen Kunstinitiativen innerhalb der »arts ecology« spielen würden, und den Maßstäben, die seitens Verwaltung und Förderern zur Beurteilung von deren Arbeit angelegt würden.¹⁰ Die einseitige Konzentration auf »tangible assets« wie Besucher*innenzahlen und eingeworbene Drittmittel würde nicht nur die mit denselben Kriterien evaluierten großen Institutionen bevorzugen. Auch seien damit die zahlreichen »intangible assets«, die weniger klar benennbaren Qualitäten der kleineren Kunsträume, nicht benannt und so auch nicht sichtbar gemacht. In der Konsequenz sehen sich diese Initiativen einer chronischen Unterfinanzierung ausgesetzt und ihr Status bleibe, so die Autorin, unsicher und diffus.

Thelwall hatte diese Studie im Auftrag von *Common Practice* verfasst, einer 2009 auch dank finanzieller Unterstützung des Arts Councils England gegründeten »advocacy group«, die sich für die Anerkennung und Unterstützung des in Großbritannien eigens abgegrenzten Sektors der »small-scale visual arts organisations« einzusetzen beabsichtigte.¹¹ Die Behauptung eines eigenständigen Charakters und Status von kleineren Kunstinitiativen innerhalb der zeitgenössischen Kunst, geht einher mit der Ansage, sich für den spezifischen Wert dieses Bereiches einsetzen zu wollen. Diese Thematik – angesichts der verschärften Mittelverteilung in Großbritannien seit den 2010er Jahren könnte man auch sagen Problematik – war in der Folge Gegenstand sämtlicher Aktivitäten von *Common Practice*. Neben der Analyse von Thelwall wurden zwei weitere sogenannte »research papers« publiziert, in denen die jeweils vorangehende Diskussion aufgegriffen wurde. Dazu wurde eine Tagung organisiert, ein Statement zum Ende der finanziellen Unterstützung von *Electra*, einem der neun Mitglieder der Gruppe, durch das Arts Council veröffentlicht sowie der Hinweis auf zwei weitere, unter demselben Namen, typähnlichem Design und mit nahezu gleichem Vokabular agierende Netzwerkpartner in New York und Los Angeles gemacht. Sowohl Thelwall als auch die Autorinnen der nachfolgenden Studien und die Redner*innen der Tagung widmeten sich in der Folge der Frage, mittels welcher Strategien der diagnostizierte Missstand behoben werden könnte. Zentrales und gemeinsames Ziel dieser ansonsten durchaus kontroversen Debatten war die mehrfach geäußerte Absicht, diesen Initiativen zugehörige Argumente und Qualitäten, die im Zuge gesellschaftlicher Entwicklungen von politischen und ökonomischen Kräften mit anders gelagerten Interessen einverleibt worden waren, zurückzuerobern. Andrea Philips, eine der Initiantinnen von

10 Sarah Thelwall: *Size Matters: Notes Towards a Better Understanding of the Value, Operation and Potential of Small Scale Visual Arts Organiations*, London 2011, S. 6.

11 www.commonpractice.org.uk/

Common Practice, schlug vor, diese sich mittels eines »pragmatischen Widerstands« wieder zu eigen zu machen.¹²

In ihrem Text *There is No Alternative: The Future is (Self-)Organised* folgt das Autorentrio Anthony Davies, Stephan Dillemath und Jakob Jakobsen sowohl in Bezug auf die Diagnose aktueller Verhältnisse als auch hinsichtlich der Beschreibung notwendiger Schritte einer durchaus vergleichbaren Argumentation, wenn auch in Tonfall und Einschätzung deutlich alarmierter: Die weltweit entfesselte Ökonomie und die dadurch verschärfte globale Ungleichheit, eine politische Orientierungslosigkeit und die mit diesen beiden Entwicklungen zusammenhängende Pervertierung des Selbstverständnisses von Institutionen kennzeichne die aktuelle Krise. In dieser Situation hat die einst emanzipatorische Ausrichtung der Selbstorganisation an Potenz eingebüßt, so die Autoren des Textes, und sie klären, worum es ihnen zu tun ist:

»The text sought to place self-organisation back within its oppositional and revolutionary vocabulary, also setting it off against ›self-help‹ and ›self-enterprise‹, terms with which self-organisation had become confused and whose tendency was to stabilise and extend rather than challenge institutional hegemony.«¹³

Die Debatten zur Selbstorganisation, auch wenn dies nicht die deklarierte Referenz von *Common Practice* ist, sind auch für diese Diskussion ergiebig, weil darin eine Reihe von Aspekten adressiert wird, die in einer auf institutionelle Mechanismen fokussierten Erzählung unterbelichtet bleiben. Dazu zählen die Modi des Agierens und Organisierens ebenso wie die Betonung inhaltlicher Arbeit und die Entwicklung adäquater Formate der Dissemination dieser oder auch die maßgeschneiderte Konzeption von Strukturen, innerhalb derer sich neue Themen und ein Austausch dazu erst entwickeln können. Den Blick hier exemplarisch auf London zu richten, ist darum besonders ergiebig, weil dort die von Davis/Dillemath/Jakobsen kritisierten Verunklärungen zwischen ›self-help‹, ›self-enterprise‹ und ›self-organisati-

12 Andrea Philips in der Einleitung zur Tagung *Public Asset. Small-Scale Arts Organisation and the Production of Value*, einsehbar auf der Website von Common Practice: www.commonpractice.org.uk/category/news/

13 Anthony Davies, Stephan Dillemath, Jakob Jakobsen: »There is No Alternative: THE FUTURE IS (SELF-)ORGANISED PART 2«, in: Stine Herbert, Anne Szefer Karlsen (Hg.), *Self-Organised*, London 2013, S. 28. Ein vergleichbares politisches Verständnis von Selbstorganisation findet sich auch in der Publikation *Self-Organisation/Counter-Economic Strategies*, die nebst Beispielen aus dem Kunstkontext auch selbstorganisierte Vorgehen aus dem politischen Aktivismus oder aus interventionistischen Praktiken aufführt. Gemeinsam ist den Publikationen die Überzeugung, dass die Selbstorganisation als Folge des gesellschaftlichen Wandels von hegemonialen Akteur*innen absorbiert wurde und sich dadurch die einstigen Absichten ins Gegenteil verdreht habe. Vgl. Will Bradley, Mika Hannula, Christina Ricupero, *Superflex: Self-Organisation/Counter-Economic Strategies*, Berlin 2006.

on« kulturpolitisch gewollt und umgesetzt sind. Die Gründung von *Common Practice* ist auch eine Reaktion auf die Unzufriedenheit mit einer Kulturpolitik, in der kleine, der Selbstorganisation verpflichtete Kunsträume hinsichtlich Funktionsweisen und Anforderungen den etablierten, zunehmend privatwirtschaftlich ausgerichteten Institutionen gleichgestellt werden. Aus dieser Feststellung leiten sich auch die Ziele dieser Gruppierung ab: mehr Anerkennung der Spezifik der »small-scale visual arts organisations« und dadurch eine klarere Positionierung gegenüber den anderen Akteur*innen des Feldes.

Der ausgesprochen zentral gelegene *Showroom*, eines der neun Mitglieder von *Common Practice*, steht in gleicher Weise exemplarisch für diesen Sektor, wie er auf dessen Heterogenität verweist und die damit verbundenen Schwierigkeiten einer adäquaten Repräsentation prozess- und diskursorientierter, kollaborativer Arbeitsweisen anzeigt.¹⁴ 1983 im Osten Londons gegründet, brachte der Umzug 2009 von dem unterdessen trendigen Osten in ein Wohnviertel in der Stadtmitte neue Aufgaben mit sich, der sich die vorerst auf die Unterstützung junger Kunstschaffender ausgerichtete Initiative engagiert stellte. Verstärkt richteten sich die Aktivitäten auf eine direkte Auseinandersetzung mit dem umliegenden multikulturellen Quartier. Das seit 2010 laufende Programm *Communal Knowledge* ist sprechender Ausdruck dieses Bestrebens, in dem mit und über Kunst nicht nur ein Dialog mit der Nachbarschaft entwickelt werden sollte, sondern auch die im Kunstsystem etablierten Wertesysteme und Normen kritisch re-evaluiert, ja gar verlernt werden sollten.¹⁵ Ein »collaborative approach« sowie die entschiedene Hinwendung zur Produktion nicht nur von Projekten, sondern auch von Diskurs und die Adressierung einer diversen Öffentlichkeit sind entsprechend Kennzeichen dieser inhaltlichen Ausrichtung. Wie viele andere, ähnlich große Kunsträume in London wird der *Showroom* über das Gefäß »national portfolio organisations« des Arts Councils England mit einem Jahresbeitrag, in diesem Fall von 127.000 Pfund, unterstützt. Er ist damit eine derjenigen Institutionen, die auf einen seit Jahren mehrheitlich gleichbleibenden finanziellen Zustupf zählen kann. Diese Kontinuität in der Unterstützung ist keineswegs selbstredend: *Beaconsfield*, eine Organisation von ähnlicher Größe und vergleichbarer, wenn auch anders fokussierter inhaltlicher Ausrichtung, wurde ab 2018 die zuvor über mehr als zwanzig Jahre bezahlten Jahresbeiträge vollständig gekürzt,¹⁶ dem einst sogar auf Initiative des Arts Councils gegründeten *Institute of International Visual Arts (Iniva)* wurden in derselben Runde die Gelder so

14 Vgl. <https://www.theshowroom.org/>

15 »Communal Knowledge is a programme of collaborative projects where artists and designers are invited to work with community groups, organisations, schools and individuals from The Showroom's neighbourhood.«, <https://www.theshowroom.org/programmes/communal-knowledge>

16 Vgl. <https://beaconsfield.ltd.uk/>

massiv gekürzt, dass sie die repräsentativen, ebenfalls hoheitlich angeregten und finanzierten Räumlichkeiten im East End verlassen mussten und nun im Chelsea College einquartiert sind.¹⁷ Dagegen wurde der Betrag der auf künstlerische Einzigartigkeit (»Extraordinary art. Unexpected places« so der Werbeslogan) ausgerichteten »production company« *Artangel* um weitere 100.000 auf 852.000 Pfund erhöht. Diese nicht als kulturpolitische Richtungswechsel deklarierten Entscheide des Arts Councils sind vor dem Hintergrund der 2012 erfolgten Namensänderung dieses Gefäßes von »regularly funded organisations« hin zu »national portfolio organisations« deutlich als solche zu lesen: Die einst aufgrund ihrer strukturellen Wichtigkeit geförderten Organisation hatten neue Aufgaben einer übergeordneten und nicht selten fachfernen politischen Agenda zu erfüllen, deren Einlösung jährlich mit einem umfassenden Fragebogen überprüft wird.¹⁸

Diese äußerst cursorisch geschilderten Entwicklungen bilden die Folie, vor der *Common Practice* sich formierte und die die Diskussion vorerst durch den Auftrag eines »research papers« an Sarah Thelwall angestoßen hatte. Ihre umgehend sowohl von den Mitgliedern von *Common Practice* als auch einem weiteren Kreis von Interessierten sehr grundlegend kritisierte Studie verfolgt eine schwierig einzuordnende Argumentation, die aber entschieden war im Vorhaben, die Wertedebatte zu Gunsten der »small-scale visual arts organisations« zu klären und zu stärken. Zum einen tat sie dies über eine ökonomische, aber auch diskursanalytische Sezierung des Begriffes »Wert«, wie er ihres Erachtens kursierte. Dabei kritisierte sie, wie bereits erwähnt, nicht nur die Fokussierung v.a. kulturpolitischer Diskussionen auf quantifizierbare Werte, die einseitig und in jedem Fall zu Ungunsten kleiner Kunsträume ausfallen würde. Auch machte sie eine breitere Auslegeordnung der ökonomischen Konstellationen geltend und nahm diese als Grundlage für eine alternative Konzeptualisierung von Bewertung. So postulierte sie etwa für die gleichwertige Anerkennung immaterieller Werte wie Expertise oder Recherchekompetenzen, auch weil – so ihre Überzeugung – diese Werte längerfristig sich mehr auszahlen würden als materielle Ressourcen. Auch plädierte sie für den Einbezug eines sogenannten »deferred values«, gemäß dem die Investitionen der kleineren Kunsträume sich erst Jahre später etwa entlang erfolgreicher Karrieren zeige; und sie forderte eine kontextsensible Analyse der finanziellen Situation der Institutionen, in der unter anderem auch die zwangsläufig unterschiedlichen Möglichkeiten zur Einwerbung von Drittmitteln oder die effiziente Mittelverteilung, die ihres Erachtens klar zu Gunsten der kleineren Kunsträume ausfällt, einbezogen würden. Diese

17 Vgl. <https://iniva.org/>

18 Listen der geförderten Organisationen inklusive der Unterstützungsbeiträge im Vergleich zu den zwei vorangegangenen Perioden sind auf der entsprechenden Unterseite der Website des Arts Council England einsehbar: <https://www.artscouncil.org.uk/our-investment/national-portfolio-2018-22>

Überlegungen resultieren im Vorschlag, Wert über vier sich ergänzende Kategorien zu erfassen: Der ›artistic value‹ bezieht sich auf das künstlerische Produkt selbst; der ›social value‹ zeigt sich an der Sichtbarkeit und Anerkennung der künstlerischen Aktivitäten; der ›societal value‹ umfasst die Rezeption durch die Öffentlichkeit in einem weiten Sinne; und der ›fiscal value‹ adressiert die Wertsteigerung, die allerdings nicht nur auf Objekte, sondern auch auf Diskursprodukte bezogen sein soll. Ohne weitere Erläuterung nutzt sie in ihrer Studie zur Beschreibung der systemischen Verfasstheit den Begriff ›arts ecology‹, eine im englischen Sprachraum seit einigen Jahren gängige Wendung, mit der die relationalen Konstellationen und Austauschbeziehungen der einzelnen Akteur*innen ins Zentrum gerückt werden. Just auf Basis dieser Konzeptualisierung formulierte Thelwall eine ihrer markantesten Behauptungen: Die großen Häuser könnten ihr Budget nur darum einhalten, weil sie die, in ›small-scale visual arts organisations‹ geleisteten Vorarbeiten, ohne die sie ihre Aufgabe gar nicht erfüllen könnten, nicht entgelten müssten.

Thelwalls Studie führte nicht nur wegen ihrer offenkundig ökonomischen Fokussierung zu Kontroversen, die erst in einen Workshop und daraus resultierend in einer zweiten Studie, diesmal verfasst von der Kunstwissenschaftlerin Rebecca Gordon-Nesbitt, mündeten. Obwohl Thelwalls emanzipatorisch ausgerichteter Zugriff auf die ökonomische Inwertsetzung durchaus anerkannt wurde, stießen eine Reihe ihrer Überlegungen auf dezidierte Kritik: Dazu gehörte ihr Vorschlag, diverse Qualitäten in messbare Daten umzuformen, ein Vorhaben das im englischen Kontext schon darum einen schweren Stand hat, weil Kulturpolitik seit geraumer Zeit hauptsächlich auf Basis von Evaluationen mit quantifizierbaren Parametern unternommen wird. Die als dominant wahrgenommene Einschätzung dieses Bewertungsmodus benennt Gordon-Nesbitt in ihrem Text als »Tyranny of Measurement«¹⁹. Unter Beschuss geriet auch das Konzept des ›deferred values‹, also die zeitversetzt sich einstellende Wertvermehrung, die, so der Einwand, von einer ›linear progression‹, also einer Leiterlogik ausgehe, entlang der sich künstlerische Karrieren entwickeln würden und worin die kleinen Kunsträume die unterste und baldmöglichst zu überwindende Stufe darstellen würden. Gegen diese Setzungen postulierte Gordon-Nesbitt eine ganze Reihe von Kriterien, die zu einer besseren Sichtbarkeit und vor allem auch adäquateren Wertschätzung von ›small-scale visual arts organisations‹ führen sollen: Die Stärkung des ›human values‹, mit dem das Arts Council bereits heute den individuellen Gewinn der Kunstrezeption zu erfassen versuche, scheint ihr dabei ebenso bedenkenswert, wie sie eine differenzierte Betrachtungsweise der qualitativ vielfältigen Arbeitszusammenhänge empfiehlt. Auch die in diesen kleinräumigen Zusammenhängen häufig praktizierte Selbstbestimmung streicht sie mit Bezug zu einer jüngst erschienenen Studie

19 Rebecca Gordon-Nesbitt: *Value, Measure, Sustainability: Ideas Towards the Future of the Small-Scale Visual Arts Sector*, London 2012.

hervor, die diese als zentralen Faktor für Zufriedenheit bei der beruflichen Tätigkeit bezeichnet habe. Auf diese grundlegenden Betrachtungen folgen konkretere Vorschläge, wie dieser Sektor breiter abgestützt und damit gestärkt werden könnte: Aufgrund der ausgewiesenen Qualifikationen in diskursiven und rechnerbasierten Tätigkeiten sei die Zusammenarbeit mit Hochschulen und Universitäten eine aussichtsreiche Möglichkeit zur Konsolidierung und Verbreitung dieser Kompetenzen; kollektive Aktivitäten seien insgesamt stärkend und effizient und den bestehenden quantitativ orientierten Evaluationen seien Messungen des Impacts – Wirkungen im weitesten Sinne – zur Seite zu stellen, die über Narrative des projektbasierten Arbeitens, also über Inhalte, zu fassen seien.²⁰

In zwei der jüngeren Aktivitäten von *Common Practice*, der im Februar 2015 durchgeführten Tagung *Public Assets: Small-Scale Arts Organisations and the Production of Value* sowie dem ein Jahr später erschienenen Forschungsbericht *Practicing Solidarity* erfuhren die Schilderungen zum Zustand der Situation an Dringlichkeit und die vorgeschlagenen Maßnahmen an Eindeutigkeit, wenn einige von ihnen auch – wie es der Titel des letzten Dokumentes deutlich macht – im Anspruch immer noch ausgesprochen umfassend waren. Von der kulturindustriellen Maschine, die ihr einst kritisch gegenüberstehende Begriffe vereinnahmt hat,²¹ ist ebenso die Rede wie von einem ›clash of values‹, der einen Austausch unter den unterschiedlichen Akteur*innen (etwa zwischen Betreiber*innen, Förderer*innen oder auch Kulturpolitiker*innen) erschweren würde.²² Auf ähnliche Punkte weist auch Rebecca Gordon-Nesbitt in ihrer Studie hin: Sie konstatiert die Inkompatibilität der aktuell geführten Debatten untereinander, also etwa von derjenigen der Kulturpolitik mit derjenigen von Thelwall, die beide wiederum wenig Überschneidungen aufweisen würden mit dem konkreten Alltag der Betreiber*innen.²³

Parallel zur steigenden Anerkennung der selbstorganisierten Praxis haben sich unterschiedliche, jedoch nicht kompatible Narrative dazu etabliert. Die darin im-

20 In dem den Bericht abschließenden Kapitel *Next Steps* formuliert Gordon-Nesbitt zehn Vorschläge für weitere Vorgehen, die allerdings nicht besonders konkret sind, vielmehr die Richtung alternativer Argumentationsweisen anzeigen. Die im Text erwähnten Punkte sind dieser Aufzählung entnommen. Ebd., S. 16-17.

21 In ihren einleitenden Voten benennt Andrea Philips die Kunstinstitutionen als »kulturindustrielle Maschinen«. Vgl. Andrea Philips in der Einleitung zur Tagung *Public Asset. Small-Scale Arts Organisation and the Production of Value*, einsehbar auf der Website von *Common Practice*: www.commonpractice.org.uk/category/news/

22 Diesen ›clash of values‹ benennt die Kuratorin Maria Lind als eine über Großbritannien hinaus sich verschärfende Problematik im politischen und damit auch kulturpolitischen Diskurs. Maria Lind in ihrem Beitrag zur Tagung *Public Asset. Small-Scale Arts Organisation and the Production of Value*, einsehbar auf der Website von *Common Practice*: www.commonpractice.org.uk/category/news/

23 Gordon-Nesbitt: *Value, Measure, Sustainability*, 2012, S. 6.

plizit oder explizit vorgenommenen Charakterisierungen des Phänomens resultieren aus der Perspektive der jeweiligen Akteur*innen, die im Zuge der zunehmenden Diskursivierung als sich unvereinbar gegenüberstehende Positionen konzeptualisiert wurden.

Taktiken der Selbstorganisation als Perspektive

In der vorgängig am Beispiel London skizzierten Gemengelage zwischen emanzipativer Wiederaneignung, kulturpolitischer Akzeptanz und ökonomistischer Verwertung ist Selbstorganisation aktuell zu verorten. Und just mit Bezug auf die darin angelegten Spannungsfelder wurden in jüngeren Publikationen Vorschläge dazu gemacht, wie Praxis und Theorie der Selbstorganisation neu und perspektivisch in die Zukunft gedacht werden könnten. Die dabei thematisierten Aspekte umfassen die theoretischen Grundlagen ebenso wie Überlegungen zur programmatischen Positionierung, zum strategischen Vorgehen oder auch einer Pragmatik des Alltags. So fand beispielsweise der jüngst breit diskutierte Aspekt der Care-Arbeit in adaptierter Form auch Eingang in vor allem kleinere Kunstinstitutionen. In seinem Text *Take Care* schildert der Kurator Anthony Huberman, wie er in dem von ihm mitgegründeten *The Artists Institute* (New York) versuchte, sowohl gegenüber den von ihm eingeladenen Künstler*innen genauso wie in Bezug auf das Publikum nicht primär »effective«, sondern »affective« zu handeln. Sich Zeit zu nehmen für die immer wieder spezifischen Anliegen der eingeladenen Künstler*innen gehört dabei genauso dazu wie eine zurückhaltende, die künstlerischen Ideen nicht dominierende kuratorische Handschrift oder schlicht sich Themen über eine längere Zeit zu widmen.²⁴ In eine ähnliche Richtung gehen die anlässlich der Tagung *Institutional Attitude* (Brüssel, 2010) vorgetragenen Ideen von Alex Farquharson, Kurator und seit 2015 Direktor der Tate Britain, zu »hospitality« als einem grundlegenden Prinzip der Zusammenarbeit zwischen Institution und Akteur*innen, um damit die Machtkonstellation zwischen Veranstalter*in und Gast weit möglichst einzuebnen. Simon Sheikh fordert im Rahmen derselben Tagung ein reflektiertes Agieren auf allen Ebenen des institutionellen Handelns: Nicht nur soll das Kuratieren weniger kanonisierten Regeln folgen und der Vermittlung eine zentrale Rolle zugestanden werden, auch verlangte er eine weniger hermetische Sprache der Expert*innen und eine Architektur, die anpassungsfähig ist und nicht primär auf Selbstinszenie-

24 Anthony Huberman: »Take Care«, in: Mai Abu Eldahab, Binna Choi, Emily Pethick (Hg.), *Circular Facts*, Berlin 2011, S. 9-17.

nung zielt.²⁵ Die von Barnaby Drabble in die Diskussion eingebrachte Idee einer ›de-organisation‹ ergänzt die beschriebenen Alltagstaktiken und -strategien um eine Haltung, die der ›excessive organisation‹ den Mut, Dinge geschehen zu lassen, gegenüberstellt. Dies, so erläutert er, sei nicht nur der eigentliche Grundgedanke der Selbstorganisation, auch würden dadurch fälschlicherweise potentielle Konflikte, die für die Entwicklung von Ideen aber von zentraler Bedeutung seien, in organisatorischen Rahmungen erstickt.²⁶

An der von *Common Practice* organisierten Konferenz *Public Assets* zielte Kodwo Eshun, Filmemacher, Theoretiker und Mitglied der Otholit-Group, in seinem Input auf eine spezifische Positionierung dieser kleineren, der Selbstorganisation verpflichteten Kunsträume. Er regt an, diese Orte als Plattformen oder ›Plotformen‹ zu behaupten, innerhalb derer sich sogenannte »interpretative communities« bilden und von denen aus sie auch selbstbestimmt an die Öffentlichkeit treten und kommunizieren könnten. Diese Momente seien Teil von langsam wuchernden Diskursen bzw. »theoretical subcultures«, die zwischen Anerkennung durch etablierte Strukturen und eher latent wirkenden Szenen oszillieren würden. Imaginierte Ziele und Sehnsüchte, gemeinsame Referenzen und Lösungsvorschläge sind darin Gegenstand konstanter Verhandlungen ebenso wie die Modi des Agierens, die diese an die Oberfläche zu bringen vermögen. Kunsträume böten so Zonen temporärer Kondensation, ohne damit institutionell verfestigte Tatsachen zu behaupten.²⁷

Eine ganze Reihe von Beiträgen nimmt Selbstorganisation zur Ausgangslage, um in ganz grundsätzlicher Weise über das Verhältnis von selbstverantwortlichem Tun, kreativem Handeln und dessen gesellschaftlichen Bedingungen nachzudenken. In diesen meist theoretisch-analytisch ausgerichteten Beiträgen spielt der Begriff ›Autonomie‹ eine wichtige Rolle, den es gemäß den Autor*innen im Sinne einer emanzipatorischen Aneignung neu zu definieren gelte. Die Politikwissenschaftlerin Isabell Lorey unternimmt es dabei, die v.a. historisch männlich und in jüngerer Zeit neoliberal geprägte Vorstellung von Selbstverantwortlichkeit von der Selbstständigkeit eines Individuums zu trennen, das gesellschaftlich getragen und nicht als Einzelkämpfertum konzipiert wird.²⁸ Eine Konkretisierung dieser Überlegungen unternimmt Kuba Szreder mit seinen Ausführungen zur Projektkultur, die nicht nur in der künstlerischen Selbstorganisation unterdessen

25 Alex Farquharson und Simon Sheikh in ihren Vorträgen anlässlich der Tagung *Institutional Attitude*, einsehbar auf Vimeo, Alex Farquharson: <https://vimeo.com/12206073>; Simon Sheikh: <https://vimeo.com/12433857>

26 Barnaby Drabble: »On De-Organisation«, in: Herbert/Szefer: *Self-Organised*, 2013, S. 17-26.

27 Kodwo Eshun in seinem Beitrag zur Tagung *Public Asset. Small-Scale Arts Organisation and the Production of Value*, einsehbar auf der Website von Common Practice: www.commonpractice.org.uk/category/news/

28 Isabell Lorey: »Autonomy and Precarization«, in: Dockx/Gielen (Hg.): *Mobile Autonomy*, 2015, S. 47-62.

Standard ist, aber hier besonders problematische Effekte hervorgebracht hat. Diese Problematik erwächst aus dem Umstand, dass Projektarbeit konstant und unauflöslich zwischen Management-Logik und selbstbestimmtem Arbeiten oszilliert, beides Denkmuster, die das Kunstsystem in mannigfaltiger Weise durchkreuzen. Szreder schlägt vor, diesen Konstellationen mit dem Konzept des ›radical opportunism‹ zu begegnen. Darunter, so führt er aus, sei ein taktischer und engagierter Pragmatismus zu verstehen, der stets die Parameter der Rahmung, innerhalb der er zu agieren hat, analysiert und auf Basis der Idee von Unabhängigkeit darin Entscheidungen trifft.²⁹

Die Einsicht, dass Unabhängigkeit von vielem abhängig ist, hat sich also mittlerweile in Theorie und Praxis eingependelt.³⁰ Daraus ergibt sich die Notwendigkeit eines konstanten Aushandelns von Bedingungen, Positionen und Aktivitäten, weil es keine abgeschlossene Entität gibt, der gegenüber es sich aufzustellen gelte. Vielmehr gefragt ist, das zeigen die jüngsten Beiträge, eine Praxis, in der Programmatik und Pragmatismus nicht als Gegensätze, sondern als produktives Wechselspiel aufgefasst werden.

29 Kuba Szreder: »How to radicalize a mouse? Notes on radical opportunism«, in: Dockx/Gielen (Hg.): *Mobile Autonomy*, 2015, S. 183-205.

30 Ausführlicher zu dieser Idee vgl. Rachel Mader: »Relative Heterotopie. Oder: Unabhängigkeit ist von vielem abhängig«, in: Juliane Wolski, Beate Engel (Hg.): *Grand Palais. Ein ABC der Off Kultur*, Bern 2019, S. 277-284.

