



Kollektive von Individualisten.

Bildende Künstler in den Feldern der zeitgenössischen Kunst von Paris und Berlin

Seit 20 Jahren gilt die Figur des Künstlers in der Literatur als Vorreiter neuer Arbeitsformen die Flexibilität, individuelle Initiative und Kreativität fördern (Chiapello, 1998; Menger, 2003). Dieser sogenannte „Strukturwandel der Arbeit“ lässt sich insbesondere vor dem Hintergrund der zunehmenden Subjektivierung von Arbeit nachvollziehen (Beck et Beck-Gernsheim, 1994 ; Moldaschl et Voß, 2002): Individuen integrieren selbst mehr Subjektivität in ihre Tätigkeit, zugleich erfordert Arbeit immer mehr Subjektivität von Individuen. Eine Konsequenz dieser Subjektivierungsprozesse ist die Verschiebung kollektiver Verantwortung auf eine individuelle Verantwortung (Zimmermann, 2011), was zur Infragestellung der traditionellen Solidaritäts- und Regulierungsmechanismen der Angestelltengesellschaft geführt hat. Viele Soziologen haben zuletzt die daraus resultierenden sozialen Probleme, wie Prekarität, „*Désaffiliation*“ und soziale Ausgrenzung (Bourdieu, 1993; Castel, 2009) herausgearbeitet.

Die vorliegende Dissertation untersucht kollektive Lösungsansätze zu den Problemen, die im Zuge der zunehmenden Individualisierung von Arbeit in westlichen Gesellschaften entstanden sind und legt dabei einen besonderen Schwerpunkt auf die Entwicklungen in Frankreich und Deutschland. Künstler gelten als Vorreiter dieser neuen Arbeitsformen und sind von solchen prekären Situationen in besonderer Weise betroffen, ob in der Vergangenheit (Bourdieu, 1992 ; Heinich, 1996) oder in der Gegenwart (Abbing, 1999 ; Lahire, 2006 ; Manske et Schnell, 2008 ; Bureau, Perrenoud et Shapiro, 2009). Im Mittelpunkt der Arbeit steht dabei die Frage, wie Künstler kollektive Lösungen zu der ihres Metiers inhärenten Ungewissheit (Menger, 2009) entwickeln, die soziale Bindung und Solidarität in ihre hochgradig individualisierten Arbeitspraktiken bringen? Dafür bilden Kollektive von Bildenden Künstlern den Untersuchungsgegenstand dieser Dissertation.

Die Arbeit untersucht kollektive Arbeitspraktiken von selbstständigen und individualisierten Arbeitern in den Metropolen Paris und Berlin. Sie knüpft an eine wichtige Debatte in der Soziologie an, die insbesondere die Opposition zwischen Individuum und Kollektiv verhandelt (Durkheim, 1898). Insbesondere vor dem Hintergrund des „Neuen Geistes des Kapitalismus“ (Boltanski und Chiapello, 1999) soll dabei die Frage nach dem Kontext der Arbeit neu bewertet werden: Wie verändern sich die Wechselwirkungen zwischen Individuum und Kollektiv? Wie kann das Kollektiv im Kontext der Förderung nach Singularität gedacht werden? Welche Auffassung von Solidarität dominiert in der französischen und der deutschen Arbeitswelt, in der qualitative Individuen (Simmel, 1999

[1908]) gefördert werden und Kollektive zunehmend erodieren (Ginbsbourger et Potel, 1984; Castel, 2009). Das Problem der „kollektiven Handlung“ wurde in den Sozialwissenschaften bereits umfassend bearbeitet, allerdings beschränken sich die meisten Ansätze dabei auf sogenannte soziale Bewegungen, bei denen der Aspekt der Arbeit in der Regel kaum Berücksichtigung findet. Die vorliegende Arbeit stellt weniger den Aspekt kollektiver Handlung in den Mittelpunkt, sondern erarbeitet die Grundlagen für eine Soziologie von Arbeitskollektiven anhand von Fallstudien über Künstlerkollektive aus dem Bereich der Bildenden Künste in Paris und Berlin.

1. Die Fragestellung

Die Verknüpfung von künstlerischem Wert mit der Person des Künstlers lässt sich bis in die Romantik zurückverfolgen (Kris et Kurz, 1995 ; White et White, 1993). Der Figur des Künstlers werden dabei beispielsweise Attribute zugewiesen wie Individualismus, Genie oder Selbstsucht. Die künstlerische Arbeit wird als singulär, expressiv, subjektiv oder solitär angesehen. Trotz dieser auf das Subjekt zentrierten Eigenschaften haben bildende Künstler in der modernen und zeitgenössischen Kunstgeschichte stets Kollektive gebildet. Abgesehen von spezifischen Monographien ist der Forschungsstand über das Format des Kollektivs in den Bildenden Künsten in der Kunstgeschichte und in der Kunstwissenschaft außerordentlich bescheiden.

Anhand einer induktiven empirischen Analyse kollektiver Experimente in der Kunstpraxis der Gegenwart nimmt die Arbeit das Verhältnis zwischen der Subjektivierung der künstlerischen Arbeit und der Involvierung in einem Kollektiv in den Blick. Im Mittelpunkt steht dabei die folgenden drei Leitfragen: warum treten bildende Künstler ins Kollektiv ein? Wie kann ein Kollektiv von Individualisten zusammenhalten? Welche Auswirkung hat die Involvierung in dem Kollektiv auf die Gestaltung des beruflichen Werdegangs der einzelnen Mitglieder?

2. Die Untersuchung

Die Arbeit basiert auf einer qualitativen Untersuchung unterschiedlicher Typen von Künstlerkollektiven aus Paris und Berlin. Neben ethnographischer Beobachtung wurden biographische Interviews mit den Hauptprotagonisten durchgeführt. Der induktive Ansatz, verfolgt das Ziel mit Beobachtungen und Interviews sowohl die Bedeutung als auch die Praktiken der Akteure nachzuvollziehen. Es geht darum zu verstehen welche Bedeutung die Künstler in ihrer künstlerischen Praxis und auf das Kollektiv legen. Der methodologische Ansatz der Arbeit dabei weniger in einem Vergleich, sondern in einer „Kreuzung“, wie sie von Werner und Zimmermann in ihrem Ansatz der gekreuzten Geschichte entwickelt wurde (Werner et Zimmermann, 2003, 2004). Es soll nicht nur die Strukturierung der Felder der

zeitgenössischen Kunst von Paris und Berlin miteinander verschränkt werden, sondern auch ebenso die unterschiedlichen Formen von Kollektiv sowie die unterschiedlichen Werdegänge von Künstlern im Kollektiv. Dabei werden drei Typen von Kollektiven herausgearbeitet: der Projektraum, der kollektive Künstler und die Atelieregemeinschaft.

Diese Schwerpunktsetzung lässt sich folgendermaßen begründen: Erstens sollen Kunstproduzenten im Fokus stehen, um diese Spannung zwischen Subjektivierung und kollektiver Arbeit abbilden zu können. Zweitens sollen die Künstlerkollektive mehrheitlich aus Künstlern bestehen. Drittens sollen ausschließlich kollektiven Formen der Kunstproduktion untersucht werden. Viertens wurden Kollektive ausgewählt, die bereits im Kunstfeld integriert sind und den *Regeln der Kunst* (Bourdieu, 1992) folgen. Fünftens sollen die Kollektive strukturiert und kohäsiv sein. Dementsprechend wurden Kollektive ausgewählt, die seit mindestens sechs Jahren existieren.

Zwölf Künstlerkollektive wurden ausgewählt, sechs in Paris und sechs in Berlin, jeweils eine Atelieregemeinschaft, zwei kollektive Künstler und vier Projekträume. Insgesamt wurden 48 biographische Interviews durchgeführt, die nach der Methode von Dubar und Demazière (1997) ausgewertet wurden. Über die Interviews und die Beobachtung innerhalb der Kollektive hinaus wurden ebenfalls Akteure aus dem Kunstfeld – vorwiegend Galeristen sowie Vertreter von Kunstinstitutionen und Stadtbehörden – nach ihrer Wahrnehmung von Künstlerkollektiven befragt. Außerdem wurden zwei Netzwerke von Projekträumen, eines in Paris und eines in Berlin, über mehrere Jahre begleitet, unter anderem während ihre Verhandlungen mit Kulturpolitikern.

3. Die theoretische Einbettung

Das theoretische Ziel der Arbeit ist es, das Konzept des Individuums (*mikro*) mit den Konzepten des Kollektivs (*meso*) und des Sozialen (*makro*) zu verknüpfen. Künstler werden dabei einerseits als Akteure mit einem gewissen Spielraum wahrgenommen, die gezielt Gruppen bilden. Andererseits erfordern die teils rigiden sozialen Strukturen oftmals auch Gruppenbildungen. Der Ansatz zur Analyse von Künstlerkollektiven besteht aus einer Kombination zwischen der Kunstfeldtheorie von Bourdieu, um den sozialen Raum der künstlerischen Produktion zu erfassen, dem Capability-Ansatz von Sen um die Handlung der Individuen zu erfassen und dem Kollektiv-Ansatz von Durkheim, um kollektive Handlung aber auch die Wirkung der Kollektive zu erfassen.

Die Kunstfeldtheorie und die Frage der Autonomie

Die Analyse der Wechselwirkungen zwischen Künstlern und Kollektiven beruht auf einer Analyse des sozialen Raumes der zeitgenössischen Kunst in Paris und Berlin. Unter den unterschiedlichen theoretischen Modellen (Feld, Welt, System, Szene, Markt, usw.) ist

das Modell des Kunstfeldes am relevantesten, um das aktuelle Milieu der zeitgenössischen Kunst zu abbilden. In dieser Arbeit wird eine restriktive und nicht universelle Anwendung des Konzepts des Feldes (Lahire, 2006 ; Lemieux, 2011) bevorzugt, in der das Feld einer sozialhistorischen bestimmten Realität schildert; in diesem Fall das aktuelle Milieu der zeitgenössischen Kunst von Paris und Berlin und nicht der Gesamtheit des sozialen Raums. Die Kunstfeldtheorie von Bourdieu (1977, 1991, 1992) ermöglicht es, die Struktur objektiver Beziehungen zwischen Künstlern, Kollektiven und Kunstinstitutionen im Feld zu identifizieren und ihre Legitimierungsmechanismen nachzuvollziehen.

Dabei stellt sich insbesondere das Konzept von Autonomie als zentrale Kategorie heraus. Künstlerkollektive und ihre Mitglieder vermitteln autonome Werte, um ihre künstlerische und kollektive Praxis zu legitimieren und zu fundieren. Die Arbeit versteht sich deshalb auch als Beitrag zur aktuell intensiv geführten Debatte über die Autonomie in der Literatur. Aber mehr noch als eine Analyse des Autonomievolumens im Kunstfeld stellt die Arbeit zur Disposition, was Autonomie für die Produzenten selbst bedeutet und welche Auswirkungen der Glauben an Autonomie auf ihre beruflichen Praktiken ausübt.

Das Kollektiv, zwischen Unterordnung und Emanzipation

Der Begriff des Kollektives aus der durkheimschen Tradition ist für die hier behandelte Problematik insofern passend, als dass er die einem Kollektiv inhärenten Dynamiken der Unterordnung aber auch jene der Emanzipation umfasst. Zwischen eben diesen beiden Polen oszillieren die Künstlerkollektive: entweder relativiert das Kollektiv Individualität oder es verstärkt sie.

Durkheim fundiert seine Analyse der sozialen Bindung mit dem Begriffspaar „individuel“ und „kollektiv“. Die Feinheit des durkheimschen Denkens über das Kollektiv hängt dabei am ontologischen Charakter, der er dem Kollektiv zuweist. Für Durkheim bildet das Kollektiv eine spezifische Einheit. Durkheim führt die Begriffe des kollektiven Bewusstseins und der kollektiven Repräsentationen ein, mit denen er die Ideen, den Glauben und die Werte meint, die im Zuge von Kollektivität entstehen und die nicht auf die Individuen des Kollektivs reduzierbar sind. Er zeigt ihre Exteriorität gegenüber individuellen Formen von Repräsentation: als außenstehend sind sie zwingend und setzen sich bei den Individuen durch (Durkheim, 1898). Ein solcher heuristischer Ansatz der Ontologie des Kollektivs ermöglicht es in der Tat, die komplexen Verhältnisse von Unterordnung und Emanzipation zwischen Individuen und Kollektiv zu beschreiben. Der Begriff des Kollektivs ermöglicht es so, die Gründe für den Zusammenschluss unter individualisierten bildenden Künstlern herauszuarbeiten.

Der Capability-Ansatz von Sen als Instrument für die Analyse von Werdegängen

Ein wichtiges Ziel der Arbeit besteht aus der Analyse der beruflichen Werdegänge der Mitglieder von Kollektiven. Diese werden vor allem im Hinblick auf die Repräsentationen und die Praktiken erfasst, welche die Künstler ihrer Arbeit und Identität als Künstler beimessen. Entspricht die Wahl des Kollektives einer beruflichen Strategie? Gibt es Wendepunkte in den Werdegängen? Liegen die Gründe dafür in der Struktur des Kollektivs? Der berufliche Werdegang als soziologische Kategorie wurde von Zimmermann (2011) als eine Ergänzung zu den Begriffen von „trajectoire“ (Bourdieu, 1986) und Karriere (Hughes, 1937 ; Becker, 1985) theoretisiert. Der „Werdegang“ bevorzugt die Kontinuität der Erfahrung durch die unterschiedlichen institutionellen und nicht-institutionellen Räume und durch die unterschiedlichen Lebenssequenzen und impliziert dadurch „ein Dahinwandern hin zu einem Ziel aber ohne Linearitätsvorurteil“ (Zimmermann, 2011 : 85). Obwohl der Begriff „Werdegang“ den Akzent auf die Wahl der Individuen legt, integriert er auch die Zwänge der Umgebung. Das Ziel ist ein Wollen und ein Können zu artikulieren. Zimmermann hat den Capability-Ansatz von Sen soziologisch operationalisiert. Der Capability-Ansatz verfolgt das Ziel das Portrait der Individuen zu fassen, indem individuelle Fähigkeiten mit Opportunitäten und Rechten kombiniert werden. Die Analyse der Fähigkeiten der Individuen beschränkt sich dabei nicht nur zu der Analyse der Wahl, die von den Individuen getroffen wird, sondern berücksichtigt auch die Fähigkeit, diese Wahl zu verwirklichen (nach Sen die *functionings*). Diese doppelte Perspektive auf die Vorstellungen einerseits und die tatsächlichen Verwirklichungen andererseits, stellt sich für die Untersuchung der Auswirkungen des Kollektives auf das individuelle Werden der involvierten Künstler als besonders relevant heraus.

4. Die Ergebnisse

Im **ersten Teil** wird der Forschungsgegenstand kontextualisiert. Im ersten Kapitel wird anhand der Wechselwirkungen zwischen Individualitäten und Kollektiven die Genealogie der Formen von Künstlerkollektiven ab der Moderne analysiert. Es kristallisieren sich folgende Modi heraus: konzentrisch, symbiotisch und netzartig. Dabei zeigt sich, dass die Künstlerkollektive in Frankreich und in Deutschland stark von ihrem jeweiligen kulturellen Erbe geprägt sind. In Deutschland existiert das Format des Bildenden Künstlerkollektivs im Schatten der Erfahrungen der künstlerischen Kollektivierung in der DDR, der bis heute eine entfremdende Aura anhaftet. Zum Abschluss des Kapitels werden alle aktuellen Kollektiv-Formen des Kunstfeldes erfasst. Im **zweiten Kapitel** wird die Situation der „kollektiven Künstler“ im globalen Kunstfeld analysiert. Die Ergebnisse der Untersuchung weisen auf eine marginalisierte Position hin, die als Resultat ihrer In-Frage-Stellung des Individualitätsgesetzes des Kunstfeldes interpretiert werden kann: kollektive Künstler entsprechen nicht dem Künstlerbild des Genies, da sie eine kollektive Autorschaft

bevorzugen und dadurch ihre jeweiligen Individualitäten negieren. Zudem sind die kollektiven Künstler, aufgrund der der Gruppe inhärenten Unsicherheiten, nicht attraktiv für Investitionen seitens der Galeristen.

Somit entsprechen sie nicht dem „Händler-Kritik-Modell“ (White und White, 1993). Im **dritten Kapitel** wird die Situation der Projekträume und der Atelieregemeinschaften in Paris und in Berlin geschildert. Das Volumen dieser beiden Kontexte variiert sehr stark: in Berlin ist die Anzahl solcher Kollektive aufgrund räumlicher und historischer Gegebenheiten wesentlich höher als in Paris; hinsichtlich der Stadt und der Mentalitäten besteht in Berlin sowohl mehr materieller als auch ideeller Freiraum als in Paris. Jedoch befinden sich die Berliner und Pariser Kollektive in einer ähnlich prekären Situation: Projekträume und Atelieregemeinschaften sind auf die freie Szene beschränkt, die auch als eine Art parallele Gesellschaft funktionieren kann und wenige Perspektiven bietet.

Im **zweiten Teil** der Arbeit werden die Kollektive als solche untersucht und auf ihre Entstehung und Kohäsion hin befragt. Über den von den Mitgliedern vermittelten Mythos eines spontanen Auftauchens hinaus, werden in der Analyse spezifische Rekrutierungsräume sichtbar, namentlich die Universität und die freie Szene (**viertes Kapitel**). Die Kollektive entstehen durch die Namensgebung und vor allem durch die Vereinbarung gewisser Leitprinzipien. In der Untersuchung tritt folgendes Triptychon zu Tage: Arbeit, Autonomie und Gleichstellung. Künstlerische und politische Ziele erscheinen als zweitrangig. Die Umsetzung dieser Leitprinzipien ist ausschlaggebend für die Kohäsion der Kollektive (**fünftes Kapitel**). In der feinen empirischen Analyse der Bedingungen kollektiver Arbeit haben sich zwei unterschiedliche Arten der Produktion in einem Kollektiv herausgeschält: die individualisierte und die kollektivierte künstlerische Produktion. Außerdem bedarf das Kollektiv selbst intensiver Arbeit. Hier zeigt sich, dass alle untersuchten Kollektive eine Governance des Kollektivs anstreben, die die Balance zwischen Selbstorganisation und Fremdverwaltung wahrt. Hinsichtlich der Autonomie (im bourdieusianischen Sinne) zeigt die Untersuchung, dass trotz der gemeinsam Wünsche nach der Befreiung von struktureller Unterordnung („off“; „independant“, „frei“) sich die Kollektive nicht nur am autonomen Pol des Kunstfeldes, sondern ebenso am heteronomen Pol verorten. Aufgrund dessen lässt sich eine Pluralisierung der Autonomie erkennen.

Gleichwohl muss die individuelle Positionierung in diesem Kontinuum innerhalb eines Kollektivs nicht einheitlich sein, was mitunter zu größeren Konflikten führt. Überdies soll das Paradigma der Gleichstellung der Mitglieder nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch verwirklicht werden. In der Analyse stellt sich heraus, dass die Kohäsion eines Kollektivs von Individualisten stark davon abhängt, inwiefern die Künstler gegenseitig ihre künstlerische Produktion schätzen und wie ästhetische Urteile formuliert werden. Nach der Analyse der Kohäsion des Kollektivs drängt sich die Frage auf, welche Auswirkungen die Kohäsion auf

die Individualitäten im Kollektiv hat. Das Kollektiv schwankt zwischen Unterordnung und Emanzipation der Individualitäten im kollektiven Zusammenhang. Je nach Typ der Autorschaft (kollektive oder individuelle) und je nach Stand der Gleichstellung beziehungsweise Ungleichheit der Mitglieder untereinander entstehen unterschiedliche Wechselverhältnisse zwischen Kollektiv und Individuum: in den jeweiligen Kollektiven werden die Individualitäten fusioniert, ausgeschlossen, verstärkt oder abgeschwächt.

Im **dritten Teil** werden die beruflichen Werdegänge der Mitglieder anhand des Capability-Ansatzes analysiert. Die Operationalisierung dieses Ansatzes bildet einen Beitrag zur Analyse der künstlerischen Professionen. Die Analyse der Anfangswerdegänge der Künstler zeigt, wie die Entscheidung des Künstler- Werdens mit der Entscheidung des Kollektivs verstrickt ist (**Kapitel 6**). In den meisten Fällen erfolgt die Wahl des Kollektivs nach dem Abschluss in der Kunstakademie und wird als eine Stabilisierung der künstlerischen Bestrebungen dargestellt. In einer nicht zu vernachlässigenden Minderheit der Fälle wird der Beitritt zum Kollektiv als Erweckung erlebt: Erst durch diesen Schritt werden sich die Mitglieder bewusst, dass sie eine künstlerische Karriere anstreben. Das Kollektiv bildet einen Raum des Möglichen, der für seine Mitglieder berufliche, soziale und wirtschaftliche Ressourcen bereitstellt, um ihre *art-work-life balance* zu finden. In der Analyse des Erlebens des Kollektivs und des Karriereaufbaus kristallisieren sich unterschiedliche Haltungen als Künstler-im-Kollektiv heraus (**Kapitel 7**). Den Kardinalwert bildet die Uneigennützigkeit, oder besser gesagt die Uneigennützigkeiten sowohl künstlerisch als auch kollektiv. Es schälen sich vier Ethos von Künstlern-im-Kollektiv (sozialistischer Künstler; karrieristischer Künstler; Künstler-im-Überlebenskampf; utopischer Künstler) mit ihren dazugehörigen spezifischen Werdegängen heraus. Die Künstler mit einem Ethos, das von einer idealisierten Verfassung des Kollektivs geprägt ist (sozialistisch und utopisch), tendieren zu Werdegängen außerhalb des Kunstfeldes, die in der Wertminderung des Kollektivs im Kunstfeld begründet sind. Die Künstler mit einem Ethos, das von einer instrumentellen Verfassung des Kollektivs geprägt ist, tendieren zu Werdegängen innerhalb des Kunstfeldes. In der Analyse der effektiven Verwirklichungen (*functionings* nach Sen) der individuellen Bestrebungen treten unterschiedliche Faktoren zu Tage: auf der Ebene des Individuums (Geschlecht, Alter, soziale Herkunft, Familiäre Situation) und auf der Ebene des Kollektivs (Autorschaftsmodus, Governance des Kollektivs, Reputation des Kollektivs).