

Matthias Reichelt

Ist das Bohème oder schon Unterschicht?

Brotlose Kunst oder Das kulturelle Prekariat – Ein Lagebericht und wie man sich wehren kann

„Was sich hält, ist der Mythos des leidenden Künstlers – der darf nichts zum Fressen haben, und dann muss die Kunst aus ihm herausbrechen – dann bist eine schöne Leich' und die Preise gehen hoch.“¹

Der neoliberale Kapitalismus entlässt seine Angestellten und Arbeiter in eine sozial ungewisse, meist von Armut bestimmte Zukunft. Sinkende Reallöhne, die staatlich kompensiert werden müssen, mehr Zuzahlung bei der Rentenvorsorge, immer stärkere Belastungen des Einzelnen durch den „Umbau“ des Gesundheitssystems, sind nur einige Marksteine dieser Entwicklung.

Die Existenzform als Künstlerin und Künstler ist seit Jahren zu einem Rollenprojekt für viele geworden, die sich zwischen Arbeits- und Perspektivlosigkeit, akademischer Ausbildung und Identitätssuche einzurichten versuchen. Gerade die Berufsgruppe der Kunstschaaffenden zeichnet sich stark durch Freiheit, Selbstständigkeit und Individualität aus, so dass sich formale Gemeinsamkeiten nicht unbedingt unmittelbar herstellen.

„Das professionelle künstlerische Tun ist beispielsweise von keiner bestimmten Ausbildung abhängig, wie das in anderen Berufsgruppen der Fall ist. Es ist ebenfalls an keine konkrete Organisation gebunden und findet auch nicht in bestimmten Beschäftigungssituationen statt; darüber hinaus stellen sich auch die Rahmenbedingungen künstlerischen Arbeitens (was beispielsweise die Produktions- und Distributionsmethoden betrifft) in den verschiedenen Kunstsparten sehr unterschiedlich dar, was die Erfassung der Kunstschaaffenden als eine soziale Gruppe zu einem herausfordernden Unterfangen macht“, stellt der Endbericht „Zur Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich“ (2008) fest.

Die Bedeutung von Kunst und Kultur ist im entwickelten und postfordistischen Kapitalismus erheblich angewachsen, was gleichzeitig mit einer stärkeren Ökonomisierung verbunden ist. Künstlerinnen und Künstler richten sich ein auf niedrigem Niveau und investieren vorwiegend in das „Geschäft“, das eigene künstlerische Ich. Sie sind ihre eigenen Ich-AGs und versuchen in klassisch unternehmerischer Manier, den Radius der Aktivitäten ständig zu vergrößern. Den notwendigen Investitionen in eine bessere Infrastruktur mit Telekommunikation und Computer geben sie ständig den Vorrang gegenüber Ausgaben, die der existenziellen Sicherheit in der Zukunft dienen. Das Versprechen auf Identität und das Gefühl, unabhängig und frei von Ausbeutung und Entfremdung zu sein, ist der entscheidende Motor. Dieser meist nur gefühlte Mehrwert, verbunden mit der Hoffnung, doch eines Tages den großen Durchbruch und Erfolg zu erzielen, ist der Treibstoff für diesen Motor. Parallel zu dem Prozess dieser Deregulierung hin zur flexiblen Selbstständigkeit und Eigenverantwortung in armutsähnlichen Verhältnissen oder im Niedrighonorarsektor fand eine verstärkte Einbeziehung des gesamten Kunst- und Kultursektors in Bereiche wie Stadtmarketing und Kultortourismus statt. Kunst und Kultur, und damit deren Protagonisten, die Kulturarbeitenden und -arbeiter, werden angesichts des gleichzeitigen Verschwindens anderer traditioneller (industrieller) Produktionen ein wichtiger Bereich des Arbeitsmarktes in den Metropolen. Die Grenzen sind dabei fließend zwischen kreativer Arbeit als Künstler, Designer, Grafiker hin zu Dienstleistungen in der Werbung, PR-Agenturen etc. Oft dient die Nutzung der für die Kunst notwendigen Fähigkeiten – wie z.B. im Umgang mit Grafikprogrammen, Videoschnittsoftware usw. – für den hauptsächlichsten Unterhalt als Dienstleistung gegen Honorar für PR-Büros, Verlage, Film- und Theaterproduktionen etc. Nicht selten verschiebt sich aufgrund der alltäglichen Mühen in der Ebene im Kunstbereich allmählich die Tätigkeit hin zur 100-prozentigen Dienstleistung, weil damit besseres Geld verdient wird als mit der Kunst. Bei der Beschreibung dieser schizophoren Lebensverhältnisse spielt das Wort „eigentlich“ eine wichtige Rolle wie z.B.: Ich bin eigentlich Filmemacherin, arbeite aber vorübergehend als Ausstellungsaufsicht.

„Das ‚Eigentlich‘ wird zum Puffer und Stoßdämpfer zwischen Selbst und Realität. Es verweist auf das, was man auch für wichtig halten würde, realisieren sollte und machen könnte.“² Die multiplen Anforderungen an eine künstlerische Karriere verlangen nicht nur Talent und die Produktion interessanter Werke, sondern bedürfen einer

entsprechenden Durchsetzungsfähigkeit, einem Gespür für den richtigen Hype, der wichtigen Codes, des Stylings und der Redegewandtheit, die in der Vermarktung des Ichs und der Werke eingesetzt werden müssen. Die Rundum-Ökonomisierung des Ichs als Ware lässt die Grenze zwischen Privat und Berufung und Projekt endgültig verschwinden. Täglich im Einsatz für eine Karriere mit einem überlebensfähigen Einkommen bedeutet, alle Register zu ziehen, Konkurrenz auszuschalten.

Persönlichkeiten, die das nicht können oder ablehnen, dümpeln im unteren oder mittleren Kunstmarktsegment herum. (Was nichts mit Qualität zu tun haben muss.) Reichte es früher, für die künstlerische Karriere ein Studium absolviert zu haben und regelmäßig Arbeiten zu produzieren, so deckt dies heute nur einen kleinen Teil der Aktivitäten ab. Die Künstler müssen sich ihr Netzwerk aufbauen, Kontakte zu Kolleginnen und Kollegen (möglichst erfolgreichen) halten, einen guten Draht zu Kulturjournalisten und -redaktionen haben, sich bei Eröffnungen sehen lassen und von sich reden machen. Ein gutes Verhältnis zu Kuratoren ist ebenfalls wichtig, denn sie organisieren nicht nur Ausstellungen, sondern sind oftmals in Juries tätig, werden um Rat gefragt bei Wettbe-



Erwin Wurm: „Geste mobil“ (2008). Material: gemischt, 371x327x143 cm

werben oder organisieren ganze Wettbewerbsverfahren für Kunst am Bau oder ähnliches. Gerät ein Künstler auf die Vorschlagsliste für einen Wettbewerb und erzielt womöglich den ersten Preis, der nicht zwingend eine Realisierung nach sich zieht, kann es passieren, dass die oder der für die Wettbewerbsorganisation Verantwortliche bei dem Gewinner, der Gewinnerin vorstellig wird, um ganz informell bzw. unter der Hand eine Beteiligung an der Preissumme bzw. künstlerischem Honorar einzufordern. Das ist keine Fiktion sondern knallharte Praxis.

Der Verwertungsprozess kennt keine Grenzen und macht auch vor ehemals eher ausgegrenzter Kultur nicht halt, wie Angela McRobbie am Beispiel Großbritanniens ausführt. „Und was in der Vergangenheit sich selbst überlassen wurde, wie z.B. Subkultur und style, black expressive culture oder die Punk-Avantgarde, wurde im Laufe der Jahre der Finsternis entrissen und wird heute in den Schaufenstern von Selfridges und Harrods beinahe jede Saison unter der herrschenden Logik des Revivals mit einer ermüdenden Regelmäßigkeit als ein führendes Kennzeichen des britischen Beitrags zur neuen globalen Kulturökonomie vermarktet.“³

Die Bedeutung von Künstlerinnen und Künstlern und allgemein kulturell tätigen Menschen ist für die einzelnen Städte in Europa enorm gewachsen. Was aber nicht bedeutet, dass damit auch die Vergütungen gestiegen wären. Eher im Gegenteil. „Wer früher als Junior-Art-Direktor eingestellt wurde und 1.400 Euro bekam, wird heute als Praktikant für 250 bis 300 Euro beschäftigt“, sagt Robert Mende von der Personalagentur Designerdock.⁴

Eine österreichische Studie führt aus: „... dass das meist geringe Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit zwar häufig durch andere Einkommensquellen ergänzt wird, dabei aber immer noch unter dem österreichischen Einkommensmittel zu liegen kommt.“⁵

Die erhältlichen Zahlen über die soziale Situation von Künstlern in der BRD wie auch in Österreich beruhen auf Fragebogenerhebungen. Es ist schwierig, gesicherte Aussagen vorzunehmen, weil die zu untersuchende Klientel sich in viele Gruppen aufsplittet. Die sichersten Zahlen liefert die deutsche Künstlersozialkasse (KSK). In ihr waren im Jahr 2008 161.822 Künstler erfasst, wovon allein 57.889 in den Bereich der Bildenden Kunst fielen. Auf Grundlage der Erfassung von 2008 ergibt sich laut KSK ein Jahres-Durchschnittseinkommen von 13.103 Euro für alle Sparten und 12.737 Euro für die Bildende Kunst, wobei Frauen nur auf 10.628 Euro und Männer auf 14.692 Euro kamen. In Österreich liegen spartenübergreifende Zahlen aus dem Untersuchungszeitraum 2006 vor. Demnach hatte die Hälfte aller Kunstschaaffenden weniger als 12.400 Euro (Nettoeinkommen) zur Verfügung, was wiederum bedeutet, dass ein Drittel aller österreichischen Kunstschaaffenden über weniger als 8.742 Euro verfügt und damit eindeutig unter der Armutsgrenze liegt. Arm ist, wer weniger als 60 Prozent eines mittleren Einkommens im Monat zur Verfügung hat. Dies ist die offizielle Definition für Armut in der EU. In Deutschland wäre das augenblicklich ein monatliches Einkommen von 764 Euro.

In allen Bereichen der Kunst gibt es die Stars mit guten Einkommen, die ihre Werke an große Museen und Sammler verkaufen und riesige öffentliche Aufträge erhalten. Manchmal erscheint die Karriere aus der Distanz wie ein Selbstläufer. Hinter der Fassade jedoch tut sich in Wirklichkeit ein enges Netz von Beziehungen, Manipulationen und Kompensationsgeschäften auf. Ähnlich wie in anderen ökonomischen Wirtschaftsmärkten ist das einzige wirklich zählende Kriterium der Erfolg in Gestalt von Verkäufen und der Höhe der Preise. Bei der Beurteilung der Kunstwerke verschieben sich die Kriterien immer stärker auf die Details der Produktion, der Distribution und die Ökonomie. In TV- und Presseberichten über Jeff Koons und Olafur Eliasson werden häufig die Schilderung der „Fabrik“ der Künstler, die Zahl der Beschäftigten, die an der Herstellung des Werks beteiligt sind, die Studiogröße und dergleichen mehr ausgebreitet, während die künstlerische Qualität kaum hinterfragt wird. Über die Maler der Leipziger Schule mit ihrem enormen Erfolg findet immer wieder gerne Erwähnung, dass Werke bereits vor der Produktion verkauft sind. Diese Details sind oftmals wichtiger als das eigentliche Werk. Davon lassen sich auch Museen beeinflussen, während Künstlerinnen und Künstler ohne entsprechende Marktposition eher selten Eingang in öffentliche Sammlungen finden. Die schönsten Geschichten können nur anonym erzählt werden, da die Betroffenen Angst haben, sich Chancen zu verbauen.

Bewirbt sich ein Künstler um eine Ausstellung in einer öffentlichen Institution, so kann es ihm durchaus passieren, dass die leitende Person als Gegenleistung für die Gewährung einer Ausstellung ein Werk für die Privatsammlung verlangt. Thomas Kapielski hat das rätselhafte und tautologische System des immergleichen Kunstkanons in den Museen auf den Punkt gebracht: „Gute Kunst setzt sich durch, weil man gut nennt, was sich durchsetzt.“ Ein Spiel mit Preisen, mit der Aufnahme in bestimmte Sammlungen beginnt. Dies wiederum zieht Ausstellungsbeteiligungen nach sich und die entsprechende mediale Begleitung. Je häufiger ein künstlerisches Werk reproduziert und gezeigt wird, umso eher hat es die Chance, zur Ikone zu werden.

Wie Galeristen auf diesen Prozess einwirken, hat Michael Werner gegenüber Florian Illies in der November-Ausgabe 2007 der Zeitschrift „Monopol“ in einer seltenen Offenherzigkeit bekundet. Mittels eines befreundeten und spendierfreudigen Industriellen ließ er einen Preis stiften, eine Jury aus handverlesenen Leuten, Freunden und Bekannten zusammenstellen, die – was Wunder – dem Künstler der Galerie den Preis zusprachen.

Das große Heer der Künstler jedoch hat es mit sogenannten Prekarisierungstendenzen und atypischen Beschäftigungsverhältnissen zu tun und kommt gar nicht in die Nähe eines solchen „gemachten“ Erfolgs. Anders ausgedrückt: Sie hangeln sich von Projekt zu Projekt. Frei von Ausbeutung zu sein, ist eine Illusion.

Viele Kulturinstitutionen verfügen nur über einen kleinen, nicht üppig bezahlten Mitarbeiterstab und darüber hinaus nur noch über Räume, aber keine Mittel, diese zu

bespielen. Solche Mittel müssen von Gewerbetreibenden, kleinen Unternehmen und ortsansässiger Industrie im Rahmen eines „Sponsoring“ erbettelt werden, die sich dafür einen Art „Imagetransfer“ erhoffen. Allerdings investiert diese Klientel meist lieber in Prestigeobjekte von großen Institutionen mit längst kanonisierter Kunst. Bei Ausbleiben der entsprechenden Förderung im Rahmen des Sponsoring werden im Zweifelsfall die Künstler und Künstlerinnen gebeten, nicht nur ihre Arbeiten unentgeltlich auf- und abzubauen, sondern die Einladungskarten grafisch zu gestalten und auch noch für die Druck- und manchmal sogar für die Portokosten aufzukommen.

Ein Künstlerpaar aus Deutschland, das in einem prozessualen Verfahren zeitaufwendige Installationen produziert, die Vorortrecherche und Materialbeschaffung erfordern, hat auf Anfrage des Autors folgende Daten übermittelt, die ich hier anonymisiert aufliste:

Von den Galeristen erhalten sie bei Ausstellungen gar nichts und zahlen mit Arbeitszeit drauf. Sie müssen sich aufgrund ihrer zwei Kinder immer die Arbeit aufteilen. In einem Kunstverein einer süddeutschen Stadt realisiert eine Person neun Tage lang vor Ort ein Werk und erhält dafür 950 Euro inklusive eines Tage-Verpflegungs-Satzes in Höhe von 15 Euro. Beide sind permanent im Minus, müssen sich Geld leihen, um über die Runden zu kommen, sind aber gleichzeitig international tätig. Für ein Jahresstipendium in den USA müssen sie vorher noch Geld verdienen, damit sie dort samt Kindern ein Jahr überleben können. Die bestbezahltesten Jobs für sie sind Lehraufträge, z.B. in England für ca. 50 Pfund/Stunde, in Deutschland 30 Euro/Stunde und Vorträge, die auch mal 200 - 300 Euro einbringen können. Ein anderer Künstler, der in seinen Arbeiten die soziale Frage stellt und ökonomische Ausgrenzung thematisiert, lebt von Hartz IV, möchte sich aber nicht dazu bekennen, da dies ja den Eindruck der Erfolglosigkeit vermitteln und sich geschäftsschädigend auswirken könnte. Dass auch kritische und linksorientierte Künstlerinnen und Künstler, die das Stigma der Armut als Hartz IV-Empfänger einerseits kritisieren, dieses aber ebenso empfinden und mit ihrem So-tun-als-ob die Wirkung des Stigmas nur prolongieren, ist eine bittere Wahrheit.

Ein umtriebiger Kurator lebt in Österreich u.a. auf dem Land, weil dort die Lebenshaltungskosten entsprechend niedrig sind und er sich ein Leben in Wien kaum leisten könnte. Zur Vermittlung einer Ausstellung an eine städtische Institution in einem anderen Land und zur Konzipierung derselben reiste er zweimal an, kam mehrere Tage zum Aufbau und hielt eine Rede zur Eröffnung. Vorab war der Kurator zweimal beim Künstler – wiederum weit entfernt von seinem Wohnort – zwecks Vorbereitung. Das Honorar für diese Leistung inklusive der Reisekosten belief sich auf 600 Euro! Ausgemacht war ein Minimum von 1.000 Euro plus Reisekosten bzw. mehr Honorar bei erfolgreicher Sponsorensuche. Das Honorar wurde letztlich gekürzt, weil das technische Gerät teurer war als erwartet – jedoch ohne Schuld des Kurators. Ein anderer Kurator bekleidet eine feste leitende Position mit Programmverantwortung in einer privaten Schweizer Ausstellungsinstitution und erhält dafür ein Honorar, mit dem er keine Wohnung in der Schweiz finanzieren kann. Einem Kurator wurde der Auftrag acht Wochen vor Eröffnung der Ausstellung entzogen. Zuvor hatte der Kurator einen berühmten Künstler erfolgreich verpflichtet, um den sich der Kunstverein zuvor vergeblich bemüht hatte. Als „Ausfallhonorar“ wurde dem Kurator ein Sechstel des vereinbarten Honorars angeboten, das zwei Jahre später immer noch nicht bezahlt ist.

Die kapitalistischen Produktionsbedingungen wurden immer von den Linken kritisiert. Einige Kunstinstitutionen stehen unter dem Einfluss kapitalismuskritischer Leitungen. So würde man erwarten, dass dort zumindest die nicht grundsätzlich zu ändernden Ausbeutungsverhältnisse kompensiert würden. Weit gefehlt. Dort werden ebenso unbezahlte Praktika angeboten. Ansonsten setzt man dort auf staatliche Arbeitsfördermaßnahmen. Entsteht zwischen einer Fördermaßnahme und deren Verlängerung eine Pause, kann dem Künstler schon mal angeboten werden, für 100 Euro weiterzuarbeiten. So geschehen in einem Berliner Kunstverein. Von Künstler-Ausstellungshonoraren, die nicht nur vom BBK, sondern auch von ver.di gefordert werden, ist vielen Kunstvereinen und Kulturinstitutionen keine Rede.

Zu den Ausnahmen des Betriebs gehört der Theaterautor und Regisseur René Pollesch, der sich selbst als Dienstleister, nicht gegenüber der Institution, sondern gegenüber den Schauspielern, versteht. Einer Kulturzeitschrift antwortet er auf die Frage: „Kann Kultur eine bestehende Ökonomie der Ausbeutung verwandeln?“ folgendermaßen: „Nein. Der Kulturbetrieb selbst besteht

total aus Ausbeutung. Da wird mit Versprechen gehandelt. Die meisten arbeiten umsonst im Kulturbetrieb, mit dem Versprechen, es irgendwann mal selbst zu schaffen. Natürlich könnte man bestimmte Praktiken im Kulturbereich verändern, man könnte dafür sorgen, dass Praktikanten bezahlt werden, man könnte Proben anders organisieren.“⁶

Die Größe der Reservearmee ist die Macht und Arroganz der Leiterinnen und Leiter von den Kulturinstitutionen nach dem Motto: „Wenn es euch nicht passt, könnt ihr ja gehen, draußen warten genug Leute auf euren Job.“ Darüber hinaus werden alle Argumente bemüht, um solche Verhältnisse zu verteidigen, notfalls hilft der Verweis auf die Selbstausbeutung:

Was wäre die Kunst, wenn sie dies nicht in humorvoller, pointierter, ironischer, sarkastischer, erhellender und auch analytischer Form verarbeiten würde? Hier einige Arbeiten von Künstlern in Berlin, die alle außerhalb des Mainstream und jenseits des Kunstkanons produzieren und verschiedene Aspekte der sozialen Frage wie z. B. Verarmung, Prekariat, soziale Kälte behandeln.

Die „Absageagentur“ wurde 2005 von Thomas Klauk und Katrin Lehnert in Berlin gegründet und basiert auf den ermüdenden Erfahrungen, auf Bewerbungen immer die gleichen standardisierten Absagen zu erhalten und zu merken, dass die wenigsten Stellen auf diese Weise vergeben werden. Sie drehen den Spieß um, blicken kritisch auf die ausschreibende Institution und begründen in unterschiedlichen Formen ihre Absage auf die Stellenaussagen. Damit entfliehen sie dem deprimierenden Gefühl, nicht gewollt zu sein, und üben gleichzeitig Kritik an den neoliberalen Arbeitsverhältnissen.

Peter Kees entwickelte 2005 mit seinem „PSÜV – Psy-

ten Formen von Barrikaden, Zäunen, Abgrenzungen und Hindernissen vor giftgrünem Hintergrund eine Typologie der Absperrung. Die Grafiken waren mit Begriffen wie „Neid“, „Mob“, „Pitbull“ und „Böser Mann“ betitelt, die sowohl das schutzbedürftige Milieu assoziativ beleuchteten als auch die Angst vor den befürchteten Gefahren bzw. den potenziellen Eindringlingen assoziieren ließen.

Ralf Homann, Manuela Unverdorben und Farida Heuck fokussieren mit dem von ihnen 2002 gegründeten „schleuser.net“, einem Bundesverband Schleppen und Schleusen, auf das Thema soziale und kriegsbedingte Migration. Mit ihrem Unternehmen, das die ganze Palette eines regulären Firmenauftritts bietet, treiben sie ein wirksames Spiel mit Affirmation und Parodie. Dieses künstlerische Profil nutzen sie, um damit im Kunstkontext auf die Situation von „illegalen“ Menschen hinzuweisen, die durch eine skandalöse Abschottungspolitik (Schengener Abkommen) bei ihrem Versuch, menschenwürdig zu leben, kriminalisiert werden.

Karl Heinz Jeron hat die fortschreitende Automatisierung in den Dienstleistungssektor übertragen und mit einer Tauschökonomie verbunden. Sein kleiner, von ihm gebauter „Roboterhikel mit Lautsprecher und Zeichensystem“ vermag es, je nach Bedürfnis des Auftraggebers, abstrakte Bilder zu malen und hat darüber hinaus zwei Melodien im Angebot. Mit „Happy Birthday“ kann er auf Wunsch ein Geburtstagsständchen bringen und für andere passende Gelegenheiten hat das minimalistisch anmutende Maschinchen die „Internationale“ parat und kam damit bei einer Aktion der Kommunistischen Partei Österreichs in Linz am 1. Mai zum Einsatz. Käuflich ist der Roboter nicht zu erwerben, er kann nur ausgeliehen werden. Jeron kombiniert die Ausgabe des Roboters mit



Erwin Wurm: „Selbstportrait als Gurken“ (2008). Tomio Koyama Galerie, Tokio, Japan. Material: Acryl, Farbe, Holz.

chisch-Sozialer-Überwachungs-Verein“ einen „Service-Point für Humankapital“. In einer temporären Versuchsanordnung treibt er das Spiel mit dem Zwang zur Flexibilität und Mobilität sarkastisch auf die Spitze. In der interaktiven Installation, deren ästhetischer Charme an Jobcenter bzw. Arbeitsagenturen erinnert, bietet er die Möglichkeit zum Selbsttest: Wie gesellschaftsfähig bin ich? Dabei ist Gesellschaftsfähigkeit gleichbedeutend mit Marktgängigkeit. Wer etwa in marxistischer Manier das System den Erfordernissen des Menschen anpassen will anstatt umgekehrt, wird outgesourct. Denn der Proband erweist sich als rückwärtsgewandt und erhält den Stempel „Nicht gesellschaftsfähig“ aufgedrückt.

Folke Köbberling und Martin Kaltwasser intervenieren mit aufwendigen und oftmals prozessualen Arbeiten im öffentlichen Raum. Ihre skulpturalen Arbeiten wie z. B. Häuser und sogar kleine Siedlungen – ähnlich einer türkischen Gecekondu – bauen sie bewusst mit Recyclingmaterial, das sie zuvor durch örtliche Recherche ermitteln und bei Spendern einsammeln. Damit üben sie einerseits Kritik an einer falschen – sowohl unökologischen wie auch unökonomischen – Politik der Verschwendung und Warenwirtschaft. Andererseits hat sich das Künstlerpaar mit vielen Projekten mit der Politik der Hierarchie, Ausgrenzung und Verdrängung im Verkehr befasst.

Christine Kriegerowski und Christoph Tempel, eine Künstlerin und ein Architekturkritiker, produzieren Arbeiten, die sich mit Armut, Ausgrenzung und Stigmatisierung beschäftigen. Im Rahmen eines Berliner Kunstprojektes, das den U-Bahnhof der Linie U2 am Alexanderplatz bespielte, zeigte das Paar 32 Hintergleistafeln mit stilisier-

tem System des Tauschhandels. Wird der Roboter vom Entleiher eingesetzt, so ist ein Lebensmittelpaket an den Urheber fällig, der dieses wiederum mit Familie oder Freunden verzehrt. Dabei gibt es keinen vorgeschriebenen Umfang der „Vergütung“, sondern sie folgt dem Ermessen der „Arbeitgeber“. Der Tauschprozess wird dokumentiert und ist auf der Website zu verfolgen.

Es ließen sich noch weitere Projekte von Künstlerinnen und Künstlern aufführen, die selber der harten Realität des Systems ausgeliefert sind und sich immer wieder neue Überlebensstrategien einfallen lassen.

¹ Susanne Schelepa, Petra Wetzel, Gerhard Wohlfahrt u.a.: Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich. Endbericht. Wien 2008, erstellt im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. S.165.

² Judith Mair, Silke Becker: Fake for Real. Über die private und politische Taktik des so tun als ob. Frankfurt, New York: Campus Verlag 2005, S.143.

³ Angela McRobbie: Die Los-Angelesierung von London. Drei kurze Wellen in den Kreativitäts- und Kultur-Mikroökonomien von jungen Menschen in Großbritannien. www.transform.eipcp.net/transversal/0207/mcrobbe/de.

⁴Ralf Grauel: Hoffnungslose Talente. In: brand eins, Nr.7, 2005, S.16.

⁵ Schelepa, Wetzel, Wohlfahrt, a.a.O., S.165.

⁶ René Pollesch in einem Interview mit Peter Ortman. In: trailer. Kino. Kultur. Ruhr, 2009, S.21. www.trailer-ruhr.de.