

Zu behaupten, ein Kunstwerk in die Welt zu setzen, sei ein »Kraftakt«, könnte den Gedanken nähren, dass man es hierbei mit einem Objekt zu tun habe, das die Grenzen der Wahrnehmung sprengt. Das Kunstwerk transzendiere sich aufgrund seiner vielgestaltigen Beschaffenheit in eine wahrnehmungsspezifische Unfassbarkeit. Diese Annahme wäre im Sinne einer klassischen Ästhetik ein Urteil, für das der Philosoph Immanuel Kant den Begriff des Erhabenen prägte. Implizit ist damit auch gemeint, dass ein genialischer Wille eine Form schafft, ein Kunstwerk, das sich von Gegenständen wie des Handwerks oder anderen Objekten dieser Welt unterscheidet. Der Fabrikant des Kunstwerks wird als Genie idealisiert, da er kraft seines Schöpfertums Formen ersehen kann, die dem gemeinen Menschen verborgen bleiben. Eine solche Ästhetik-Konzeption mag heute antiquiert erscheinen, und doch erlebt sie unter anderen, hauptsächlich ökonomisch formulierten Vorzeichen, seit einigen Jahren ein Revival. Unter dem Begriff Kreativität, die als demokratischere Form ab den 1950er Jahren das geniale Schöpfertum ablöst, fanden in den letzten Jahren breitgefächerte gesellschaftliche Ästhetisierungsprozesse statt, die wiederum auf die Vorstellung und Rolle der Kunst zurückfallen. Aus den Werken der Künstlerin Jennifer Bennett lassen sich derartige kulturelle und gesellschaftliche Transformationsprozesse ablesen, die wiederum Rückschlüsse auf das gegenwärtige Ordnungssystem der Kunst zulassen. Ihre Arbeiten stellen komplexe Narrative dar, für deren Verständnis man einen Blick auf die Popkultur wagen sollte.

Das neue Bild der Arbeit

1981 veröffentlichte die Sängerin Olivia Newton-John das Album »Physical«, das ihr international zum Durchbruch verhalf. Zuvor war Newton-John mit biederem Country-Pop-Verschnitten in den USA aufgefallen. Ende der 70er Jahre, in einer Zeit, als Newton-Johns Karriere zu stagnieren drohte, kam sie und ihr Management auf die Idee, ein neues Image zu schaffen. Für sämtliche Songs des Albums wurden Musikclips produziert, die im selben Jahr auf Sendung gegangenen MTV, das von Warner-Bros. und American Express finanziert wurde, ausgestrahlt wurden. Kommerziellen Erfolg hatte Newton-John insbesondere mit »Physical«, einem lupenreinen Popsong, in dem eine gleich bleibende Bassline Newton-Johns Stimme größtmögliche Entfaltung bot. Interessant – aus heutiger wie damaliger Perspektive – sind jedoch nicht die Lyrics des Songs, die banal und sexuell aufreizend ausfallen, um sich provokativ beim Mainstream anzubiedern, sondern die Verbildlichung. Newton-John tritt als Aerobic-Lehrerin im Musikclip auf. Sie streichelt abwechselnd Bodybuilder und piesackt beleibte Männer an Fitnessgeräten. Auch wenn dies auf den ersten Blick als Nebenschauplatz erscheinen mag, fällt der Song in eine Zeit, die von politisch-ökonomischen Umbrüchen geprägt war. Die westlichen Wirtschaftssysteme wurden im Zuge des ökonomischen Liberalismus umgebaut, die Gewerkschaften entmachtet, Privatisierungen von Staatseigentum eingeführt sowie umfangreiche wirtschaftliche Deregulierungen umgesetzt. Das Ebenbild dieser umgebauten Gesellschaft konnte aus verständlichen Gründen nicht mehr der Stahlarbeiter sein, dessen Selbstverständnis sich durch die harte Arbeit in einer Fabrik auszeichnete. Die Körper der Arbeitnehmer stählten sich nicht mehr im Bergbau oder an Stahlöfen, Arme und Oberkörper erhielten ihre Form an Kraftmaschinen in Fitnesscentern. Jennifer Bennetts aus gebogenen Stahlrohren bestehende Skulptur »Kraftakt« erinnert bei genauerer Betrachtung an eine Kraftmaschine. Mit ihrer Skulptur lässt es sich hervorragend darüber debattieren, was der Umbau der Arbeitsgesellschaft bedeutet und wie dadurch Ästhetisierungsprozesse des Gesellschaftlichen verstärkt wurden.

Die Wiederkehr des Neuen

Zu Beginn der 90er Jahre formulierte der Ökonom Richard Florida seine umstrittene Theorie zur Creative Class. Er schildert die postfordistische Arbeitsgesellschaft,

die sich nicht mehr durch industrielle Arbeit, sondern durch ein konstantes Innovationsmanagement auszeichnen musste, um im globalen Wirtschaftswettbewerb die Verlagerung von manueller Arbeit auszugleichen. Kern von Floridas Idee war eine »neue« Klasse von Menschen, die das ökonomische Potenzial der Gesellschaft darstellten: Wissenschaftler, Designer und Kunstschaffende – kurzum Menschen in »kreativen« Berufen oder mit solchen Biografien. Der Soziologe Andreas Reckwitz analysierte in einer umfangreichen Studie, welche Bedingungen und kulturellen Umwälzungen dazu führten, dass Kreativität ein bedeutender Teil der Ökonomie werden konnte. Dabei stützt er sich auf den von Michel Foucault entworfenen Dispositiv-Begriff.<sup>1</sup> Reckwitz erörtert in seinem Kreativitätsdispositiv, dass aus Verflechtungen von Diskursen, Arbeitsbedingungen, sozialen Gefügen und Machtdispositionen besteht, die Bedingungen der gegenwärtigen Gesellschaft lesbar werden. Kunstschaffende, so sein Fazit, sind die originären Fabrikanten des Neuen und stützen den Kreativitätsmythos. In dieser kulturellen Funktion erfüllen sie eine Erwartungshaltung der Gesellschaft. Das Neue, welches seit den Avantgardebewegungen ein Antriebsmotor kultureller Produktion darstellt, teilt er in drei Kategorien ein, wovon nur eine in der Gegenwart besteht. Das Neue in der Gegenwart zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass es auf einem die Vergangenheit und die Zukunft abstützenden Regime basiert, das sachlich betrachtet das andere vom Gleichen unterscheidet und sozial die Abweichung vom Normalen und normativ Erwarteten fordert. »Kreativität bezeichnet hier immer eine Erwartungsstruktur, an der man scheitern kann. Sie fügt sich so nahtlos in den umfangreichen Anforderungskatalog ein, dem das moderne Subjekt ausgesetzt ist – nur, dass diese Anforderung in diesem Falle noch unberechenbarer geworden ist, da sie von ›den Launen‹ des Publikums abhängt.«<sup>2</sup>

Der Imperativ der Kulturökonomie

Augenscheinlich wird die Forderung nach dem Neuen, das symptomatisch für das Regime der Aufmerksamkeit steht, insbesondere am Kunstmarkt. Seit dem Zusammenbruch der ideologisch-bipolaren Weltordnung 1989 hat sie sich als Mine für symbolisches Kapital entpuppt, das unerschöpfliche Ressourcen zu bergen scheint und immer wieder neue Künstler und Kunst hervorbringt. Gab es 1970 drei Kunstmessen (Köln, Basel, Brüssel), die sich als reine Verkaufsmessen verstanden, waren es 1990 14. Im Jahr 2011 existierten bereits 189. Der globalisierte Kunstmarkt verkräftete die Subprime-Krise und die nachfolgende Rezession, da er aufgrund globaler Expansion in den sogenannten BRIC-Staaten (Brasilien, Russland, Indien und China) neue Absatzmärkte fand.<sup>3</sup> Die Expansion der Kunstmessen und die gestiegenen Verkäufe wurden erst durch Veränderungen in Steuergesetzen ermöglicht, die es Sammlern erlaubte, Kunstwerke steuerfrei zu besitzen, wenn sie diese der Öffentlichkeit zugänglich machten. Diese gesetzlichen Änderungen fielen just in die Zeit des erwähnten gesellschaftlichen Wandels zu Beginn der 80er Jahre.<sup>4</sup> So ist beispielsweise die Welle der Young British Artists ohne den vermögenden Werber und Kunstsammler Charles Saatchi undenkbar. Dieser setzte in den 90er Jahren geschickt sein Kapital und Netzwerke ein, um Blockbuster-Ausstellungen zu platzieren, die einen gewaltigen medialen Impact hatten und bis heute zum Renommee britischer Kunst beitragen. Aber auch staatlich vergebene Preise wie der Turner Prize, der von der Tate Gallery vergeben wird, sorgen seit den 80er Jahren für eine mediale Aufmerksamkeit, in dem die Gegenwartskunst immer als Sehnsuchtsort bürgerlicher Ausstiegsfantasien erscheint. Das Aufmerksamkeitsregime, das sich mittels verschiedenster Medien ausgebreitet hat, unterschlägt aber die tatsächlichen, prekären Arbeitsbedingungen der meisten Künstlerinnen und Künstler.

Zurzeit erlebt ein weiterer »kreativer« Typus Auftrieb, der als wandelndes Zitat gelesen werden kann: der Hipster. Als ironische Figur schwebt er mit seinem collageartigen Kleiderstil zwischen der Gegenwart und Zukunft, im Gestus spielt er auf den kecken Jungkünstler an, wenn er mit einem alten Fotoapparat

durch die Straßen von aufgewerteten und von Kriminalität befreiten urbanen Zonen zieht. Allerdings ist diese Figur eher Opfer als Täter. Als kulturelle Schnittmenge muss er sich dem Selbstoptimierungszwang hingeben, die Atmosphäre des Kreativen zu verbreiten, den Gesetzen des Blogs zu folgen und durch die Neu-Kombination ästhetischer Reize Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.<sup>5</sup> Diese ästhetischen Reizaussendungen vermeiden eine Transgression, da ansonsten die Identifikation in der Erwartungsstruktur fehlschlagen könnte. Insofern ist das Hipster-Phänomen der Kulminationspunkt des gesteigerten ökonomischen Drucks, die jeder Handlung einen kreativen Mehrwert abverlangt, ohne aber tatsächlich kreativ tätig zu sein. Kreativität ist beim Hipster lediglich eine Blaupause. Die Anlehnung an Kreativität bringt nichts Kreatives hervor, sie ist eher ein Stil, der auf ein Management des Selbst abzielt.

Die Aushebelung festgeschriebener Semantiken

Jennifer Bennetts Werk unterläuft die in den letzten Jahren aufgebauten Erwartungsstrukturen, die sich mit der Hervorbringung des Neuen und dem Kreativitätsdispositiv verbinden, indem sie diese offenlegen. Die Skulptur »Kraftakt« reduziert Fragenkomplexe auf eine Vorstellung, in der das Publikum aufgefordert wird, eine Annahme zu treffen, die jedoch nicht darauf aufbauen kann, auf einer gesicherten Semantik zu basieren. Ihre Werke sind im Verbund zu lesen. Die Künstlerin sammelte beispielsweise über längere Zeit mittels einer Handykamera Bilder von Buchauszügen, die eine Art kognitiver Denklandschaft ihrer künstlerischen Identität darstellen. In »Books« wird man aber wieder mit Fragestellungen konfrontiert und es wird nicht ersichtlich, welche Schlüsse aus den einzelnen, verstreuten Buchseiten gewonnen werden können. Die Arbitrarität der gezeigten Seiten erlaubt es aber immerhin, eine Lesart von Wissenszusammenhängen spekulativ festzulegen und die anderen Objekte der Ausstellung mit diesem Subtext zu verbinden. Ein weiteres Objekt – wobei nicht gesichert ist, ob es sich dabei tatsächlich um ein Werk oder ein Teil des Ausstellungsdesigns handelt – ist eine aus Plastikstreifen bestehende Arbeitsschleuse. Diese wird üblicherweise verwendet, um zwei verschiedene Bereiche von Tätigkeiten sauber zu trennen, sodass keine Kontaminierung mit Fremdstoffen, die in unterschiedlichen Situationen zur Anwendung kommen, stattfindet. In der Ausstellung erinnern die Plastikstreifen, die nun ihrer eigentlichen Funktion entbunden sind, nur noch an die Situation des Übergangs zwischen zwei spezifischen Arbeits- oder Werkbereichen. Die Künstlerin thematisiert damit eine Schwellensituation der Wahrnehmung, die am Anfang jeder sinnlichen Tätigkeit steht und die Basis für Erkenntnisse bildet. Die Plastikstreifen können aber auch als Trennung wahrgenommen werden zwischen dem, was die Künstlerin aussagen will, und dem, was ein Betrachter im Objekt erkennen kann. Jennifer Bennetts Werke leben also eher von Andeutungen und Potenzialen, wie Wissen organisiert und dargestellt werden kann. Dieses Wissen greift auch in den Außenraum aus.

Letzten Sommer lief die Künstlerin in der Kostümierung einer Clownin durch die Straßen Venedigs und malte weiße Punkte auf den Boden. Angesichts dieser völlig sinnlosen Aktion, die dem Primat der Zwecklosigkeit folgt, greift Jennifer Bennett in der Maskerade des Clowns eine standardisierte und gesellschaftlich anerkannte Form sozialer Überspitzung und Überdehnung des Gewöhnlichen auf, welche die Alltagswelt umkehrt, um damit aus der Realität etwas hervorzuzaubern, das bereits Bestand hatte, jedoch nicht wahrgenommen wurde. Im Fall des Karnevals wären dies beispielsweise soziale Stellungen, die gespiegelt werden. So schlüpft die Künstlerin mit ihrer Kunst in Zwischenräume, die Möglichkeiten eröffnen und ein Moment der Unklarheit produzieren. Deutlich wird dies auch an einer Serie von Skulpturen, die aus Platten bestehen, die mit einem zerbrechlich wirkenden Keramikstab an der Wand abgestützt werden. Diese könnten jeden Moment zusammenbrechen, die Kunst buchstäblich in sich zusammenfallen. Damit kann man sich vergegenwärtigen, dass Bennetts Werke nicht in der Festschreibungen von Material

bestehen, sondern aus einer einem Möbius-Band ähnlichen Konstellation, die eine Vor- und Rückseite hat, jedoch keine Orientierung oder fixe Bedeutungsperspektive zulässt.

#### Downgrade als Emanzipationsstrategie

Festschreibungsprozesse zu erkennen und sie in ein künstlerisches Format zu überführen, davon zeugt Bennetts Engagement in der Musik. Mit ihrer Band gibt sie regelmäßig Auftritte. Die Arrangements der Musikstücke weisen ein Interesse an Harmonie auf, unterlaufen dieses Begehren durch ein ungenaues Spiel, das auf einen gewollten Verzicht von Professionalisierung schließen lässt. Insofern will sie nicht Hörgewohnheiten unterlaufen, sondern eine Form entwickeln, die sich festschreibt und nicht festschreibt. Es handelt sich also nicht um eine Spezialisierung in einem bestimmten Bereich, eher ist es eine bewusste Entscheidung, diese Spezialisierungstendenzen zu hinterfragen und Widersprüche zu erzeugen. Sie zielt darauf ab, eine Alltagsästhetik zu zitieren, diese aber nicht zu überhöhen, sie nicht neu zu konfigurieren, darin nicht in einen neuen Modus des Genies zu verfallen, sondern den Alltag als eine Form von Kunst wahrzunehmen, indem Selbstbestimmung ein zentraler Orientierungspunkt ist. Diesen Weg zu gehen bedeutet auch, Arbeit und Alltag als ästhetische Praxis zu vereinen, der eine Haltung statt ein Stil vorausgeht. Das wiederum wäre eine Abkehr vom Kreativitätsdispositiv der Gegenwart und eine Hinwendung zum Politischen. Eine Entwicklung welche nicht davor zurückschreckt, einen Wertediskurs zu führen, der die Kapitalisierung des Sozialen und des Symbolischen zum Thema hat und damit die Kunst als Forum von verschiedenartigen Aushandlungsprozessen stimuliert. Sie würde damit eine Abkehr von der Wiederkehr des Neuen vollziehen, eine Wendung, die eine Offenheit des Denkens einfordert, anstatt reflexartig die in den letzten Jahren aufgebauten Erwartungsstrukturen des Kreativitätsdispositivs zu befriedigen.

1) Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, STW 1995, Berlin 2012.

2) Ebd. S. 358 f.

3) Baia Curioni, Stefan: *A Fairy Tale: The Art System, Globalization, and the Fair Movement*, in: Lind, Maria und Velthuis, Olav (Eds.): *Contemporary Art and Its Commercial Markets. A Report on Current Conditions and Future Scenarios*, Berlin 2012.

4) Vgl. hierzu auch Ehresmann, Nina: *Paint misbehaving': Neoexpressionismus und die Rezeption und Produktion figurativer, expressiver Malerei in New York zwischen 1977 und 1984*, Frankfurt am Main 2006.

5) Greif, Mark; Ross, Kathleen; Tortorici, Dayana: *What was the Hipster? A Sociological Investigation*, New York 2010.