

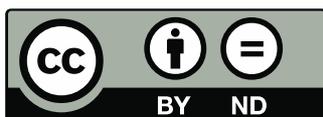
Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

Das Wissen der Arbeit und das Wissen der Künste

Herausgeberinnen: Marina Gerber, Daniela Fugellie

Paderborn: Wilhelm Fink, 2017

Gestaltung: Jenny Baese



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

INHALT

BARBARA GRONAU/KATHRIN PETERS Vorwort zur Schriftenreihe	7
MARINA GERBER Einleitung	9
TATJANA BERGIUS Tatort Tagung: Zeichnungen von der Tagung „... macht aber viel Arbeit. Kunst – Wissen – Arbeit“	17
EPISTEMOLOGIE UND <i>GENERAL INTELLECT</i> DER KÜNSTE	
STEWART MARTIN Sohn-Rethel's Critique of Epistemology and Art	29
JENS SCHRÖTER Die Kunst und der Konflikt zwischen Wissen und Arbeit	49
HANS-GEORG BAUER Handwerk Maschinenwerk	63
ARBEIT UND KÜNSTLERISCHES WISSEN	
MARINA GERBER Kunst nach der Arbeit: Die Kollektiven Aktionen und die ‚leere Handlung‘	77
SERGEY LETOV Scientific Work and Free Jazz in the Late Soviet Era: An Auto-Biographical Reflection	97
VADIM ZAKHAROV Book Designer, Publisher, Archivist, Collector: The Formation of My Artistic Practice	111

TATJANA BERGIUS / JENS MEINRENKEN / NINA WIEDEMEYER		
Tatort Tagung: Ein Gespräch über Tatortvermessung, Phantombilder, Kunst und die Dokumentation der Tagung „... macht aber viel Arbeit. Kunst – Wissen – Arbeit“	123	
MUSIK ALS BERUF		
SARAH ZALFEN		
Prekär, professionell, pluralistisch. Ein Blick auf den musikalischen Arbeitsmarkt	137	
MATTHIAS PASDZIERNY		
Der Techno-Club als spirituelles Zentrum der <i>creative class</i> : Das Berliner Holzmarkt-Projekt	149	
DANIELA FUGELLIE		
„Musik als Beruf“ bei einem Konzert am 30. Oktober 1944 in Buenos Aires und am 10. Oktober 2014 in Berlin	161	
WIEDERAUFFÜHRUNG DES PROGRAMMS NR. 42 DER NUEVA MÚSICA VOM 30. OKTOBER 1944 IN BUENOS AIRES MIT DEM ENSEMBLE IBEROAMERICANO		171
AUTORINNENVERZEICHNIS	179	

VORWORT ZUR SCHRIFTENREIHE

Vor dem Hintergrund anhaltender Diskussionen um die sogenannte Wissensgesellschaft widmet sich die Schriftenreihe des Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“ den Bedingungen, Effekten und kritischen Potenzialen einer spezifisch künstlerischen Wissensgenerierung. Dabei gehen wir von der These aus, dass die Künste entscheidenden Anteil an der Darstellung, der Legitimation und der Verbreitung von Wissensformen aus anderen sozialen und kulturellen Feldern haben und darüber hinaus selbst eigene Formen des Wissens hervorbringen.

Im 20. und 21. Jahrhundert wird dieser Konnex in besonderem Maße wirksam. So nehmen Wissenkonzepte in der Begründung, im Selbstverständnis und in den Praktiken zahlreicher KünstlerInnen einen zentralen Stellwert ein. Darüber hinaus führen der Einsatz technischer Medien und wissenschaftlicher Verfahren wie Recherche, Experiment, Simulation oder Modellierung zur Herausbildung neuer Kunstpraktiken. Schließlich entsteht mit dem ‚Imperativ der Innovation‘ ein politischer Zusammenschluss von Künsten, Wissenschaften und Wertschöpfungsdiskursen, in dem die Figur des kreativen Künstlers zum Vorbild moderner Subjektivität avanciert. Mit dem Fokus auf die Künste öffnet sich ein Forschungsfeld, das in den traditionellen Ansätzen der Wissenssoziologie, der Wissenschaftsgeschichte oder der Kulturwissenschaften ein Desiderat darstellt. Unser Ziel ist es, die ästhetische Perspektive auf die Künste durch eine epistemische Perspektive zu ergänzen.

Die vorliegende Schriftenreihe versammelt zu dieser Fragestellung Beiträge aus der Kunst- und Kulturwissenschaft, der Theater-, Film-, Musik- und Medienwissenschaft sowie der Philosophie, Architekturtheorie und Pädagogik. In dieser transdisziplinären Perspektive werden die Aushandlungsprozesse erkennbar, in denen sich künstlerisches Wissen artikuliert und legitimiert.

Barbara Gronau / Kathrin Peters

MARINA GERBER

EINLEITUNG

Der vorliegende Band stellt zunächst eine Dokumentation der Tagung „... macht aber viel Arbeit. Kunst – Wissen – Arbeit“¹ des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“ dar. Anliegen der Tagung war es, nach den Verschränkungen künstlerischer Disziplinen mit kunstfernen Arbeitsbereichen sowie nach Abhängigkeiten der Künste von bestimmten Techniken des Hervorbringens, Gestaltens und Produzierens zu fragen. Der Band versammelt und systematisiert Fragen und Ergebnisse dieser Diskussion. Reflektiert werden dabei sowohl die vielfältigen Beziehungen von Kunst, Wissen und Arbeit in den jeweiligen Einzeldisziplinen als auch ihr Wirken in und durch die Interferenzen verschiedener Künste.

Zwar exponieren die Künste die eigene Arbeit als künstlerische Praxis, aber sie setzen diese zugleich oft von anderen Formen von Arbeit ab, sodass künstlerische Arbeit und Erwerbsarbeit, künstlerische Arbeit und das Handwerk, künstlerische Arbeit und industrielle Produktionsprozesse als Gegensatz wahrgenommen werden. Dabei stehen die vermeintlich polaren Bereiche – zumal in der Gegenwart – in einem so engen Wechselverhältnis, dass es notwendig wird, ihre Differenzen, Interdependenzen und Hybriditäten neu zu bestimmen. Denn so unterschiedlich das Verständnis von Arbeit im industriellen und postindustriellen Zeitalter der Industrie-, Dienstleistungs-, Wissens-, Kreativ- oder Digitalgesellschaften konturiert ist, so unterschiedlich stellen sich das Selbstverständnis künstlerischer Arbeit und das damit verbundene Selbstverständnis der Künste dar: sei es als Verschränkung künstlerischer Disziplinen mit spezifischen Arbeitsfeldern, sei es als Abhängigkeit der Kunst von bestimmten Techniken des Hervorbringens, Gestaltens und Produzierens, die eigene (und andere) Vorstellungen von Arbeit involvieren. Immer lassen sich Konzeptualisierungen von Arbeit finden, die als implizites Wissen der Künste und für die Künste aufschlussreich sind. Dabei stellen sich Fragen wie: Welche Synergien produzieren künstlerische Tätigkeiten, die sich nur neben, und hierdurch auch im Zusammenspiel mit, einer notwendigen Erwerbsarbeit, in der Freizeit, realisieren lassen? Welche Entscheidungsprozesse sind dem handwerklichen Tun eigen und wie geht die Kunst damit um? Wo kollidieren oder kollaborieren künstlerische Arbeitsprozesse mit industriellen Prozes-

1 Tagung des DFG-Graduiertenkollegs an der Universität der Künste Berlin vom 09. bis 11.10.2014, konzipiert und organisiert von Daniela Fugellie, Marina Gerber, Marion Haak, Johann Honnens, Moritz Schumm und Nina Wiedemeyer. Besonderer Dank gilt Martina Dobbe und Tanja Michalsky sowie Sandra Soltau.

sen der Ökonomisierung und Rationalisierung? Und wer arbeitet wie, wenn musikalisches Wissen eine konzertante Form annimmt?²

Diese Fragen werden hier vor dem Hintergrund epistemischer Überlegungen verhandelt. Die im Titel des Bands aufgeführte Wortkombination ‚Wissen der Arbeit‘ ist eine Anlehnung an die vom Graduiertenkolleg eingenommene Perspektive auf ein ‚Wissen der Künste‘, das die Künste als einen eigenständigen Bereich der Wissensproduktion, -bewahrung und -vermittlung versteht. Dies ist im Zusammenhang mit der in den 1970er-Jahren diagnostizierten ‚Wissensgesellschaft‘ zu sehen sowie mit den Implikationen, die die Betonung des Wissens für verschiedene gesellschaftliche Bereiche hatte.³ Wissen, Information und Kommunikation wurden nicht mehr lediglich subsystematisch, sondern als gesellschaftsformend und deshalb über die Wissenschaften weit hinausgehend verhandelt.⁴ Der hohe Stellenwert von Wissen in postindustriellen Gesellschaften verdrängte so den ehemals hohen Stellenwert von Arbeit. Aus dieser Perspektive wurden die Ergebnisse verschiedener Künste nicht mehr primär als Arbeiten, sondern vielmehr als Formationen von Wissen aufgefasst – auch wenn die Bezeichnung ‚künstlerische Arbeit‘ immer noch weitverbreitet bleibt. Dies gilt insbesondere für die Konzeptkunst der 1960er- und 1970er-Jahre. Diese Entwicklung verschleierte jedoch das Aufkommen einer neuen Form von Arbeit. Symptomatisch ist hier die Flexibilisierung und Dematerialisierung, welche zum Verschwimmen von Übergängen zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit führte.⁵ Die zeitgenössische Herausforderung besteht dementsprechend darin, die Künste aus einer – durch die gesellschaftsformende Stellung des Wissens – veränderten Perspektive zu fassen.⁶

Das ‚Wissen der Arbeit‘ beleuchtet die in diesem Kontext entstandenen Ansätze und evaluiert neue. Wie stehen die Künste der neuen, wissensorientierten Form von Arbeit gegenüber? Inwiefern stehen die künstlerischen und nicht-

2 Dieser Absatz greift Wortlaute des Texts auf, der im Rahmen der Tagungsplanung von den in der Anm. 1 genannten Personen verfasst wurde.

3 Vgl. Bell, Daniel: *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, New York 1973.

4 Vgl. Baudrillard, Jean: *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Luis 1981 [zuerst Paris 1972]; Moulier-Boutang, Yann: *Le Capitalisme Cognitif. La Nouvelle Grande Transformation*, Paris 2007.

5 Vgl. Lazzarato, Maurizio: „Immaterial Labor“, in: Virno, Paolo / Hardt, Michael (Hg.): *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis 1996, S. 130–150; ders.: „Art, Work and Politics in Disciplinary Societies and Societies of Security“, in: *Radical Philosophy*, Nr. 149, 2008, S. 26–32.

6 Vgl. Buchmann, Sabeth: *Denken gegen das Denken*, Berlin 2008; Lemke, Anja / Weinstock, Alexander: „Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Paderborn 2014, S. 9–22; Widenheim, Cecilia u.a. (Hg.): *Work, Work, Work. A Reader on Art and Labour*, Berlin 2012; Aranda, Julieta / Vidokle, Anton / Wood, Brian Kuan (Hg.): *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, New York 2011.

künstlerischen Wissensbereiche miteinander im Austausch und wie profitieren sie voneinander? Hat die wissensorientierte Form von Arbeit unterschiedliche Ausprägungen in den verschiedenen Künsten? Oder treffen sich Bildende Kunst, Musik, Gestaltung und Architektur gerade im Punkt der Wissensorientierung? Inwiefern steht das Aufkommen der sogenannten Wissensgesellschaft im Zusammenhang mit der zunehmenden Automatisierung und Entkörperlichung von Arbeit sowie mit der Verwertungslogik der Gegenwart? Und schließlich: Ist es in diesem Zusammenhang überhaupt möglich, vom ‚Wissen der Künste‘ als einem eigenständigen Bereich der Wissensproduktion zu sprechen?

Um dem Wissen der Künste, den spezifischen Strategien der Entfaltung und Transformation von Wissen sowie den neuen Fachkenntnissen, welche sich durch die Emphase des Wissens ergeben, gerecht zu werden, sind in diesem Band sowohl Stimmen von WissenschaftlerInnen als auch von KünstlerInnen versammelt. Neben den aus Vorträgen resultierenden Aufsätzen von WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen beinhaltet dieser Band eine Audioaufnahme eines auf der Tagung stattgefundenen Konzerts des Ensemble Iberoamericano sowie eine Serie künstlerisch-forensischer Zeichnungen, anhand derer man oftmals unbeachtete Aspekte des Tagungsverlaufs rekonstruieren kann. Die Tagung sollte auch in diesen ephemeren Aspekten greifbar gehalten werden, um die Wege des Wissens in ihrer Vielfaltigkeit zu reflektieren.

Die Reihenfolge der Beiträge orientiert sich weder an einer historischen Chronologie noch an Disziplinen, sondern an Themenkomplexen. Der erste Themenkomplex „Epistemologie und *general intellect* der Künste“ gruppiert Beiträge, die die Beziehung zwischen Kunst, Wissen und Arbeit aus den Perspektiven von Philosophie, Medientheorie und Architektur angehen. Das zweite Hauptthema, „Arbeit und künstlerisches Wissen“, beschäftigt sich mit der Beziehung von Kunst- und Musikschaffenden zu ihrer Erwerbsarbeit und fragt, inwiefern diese ihren Werkbegriff prägt oder beeinflusst. Dabei geht diese Frage über die Unterschiede der einzelnen Künste und über spezifische Arbeitsbereiche weit hinaus. Der dritte Themenkomplex „Musik als Beruf“ reflektiert die spezifischen Arbeitsbedingungen des Musikberufs sowie die gesellschaftlichen Veränderungen, die die gegenwärtig prekären Entwicklungen für Kulturschaffende im Allgemeinen prägen.

In „Epistemologie und *general intellect* der Künste“ geht es um gesellschaftliche, philosophische und technologische Voraussetzungen einer Epistemologie, die die Frage nach dem ‚Wissen der Künste‘ überhaupt erst ermöglicht. In dieser Sektion wird auch die Frage behandelt, ob und inwiefern künstlerische Arbeit ganz nach dem Vorbild der gesellschaftlichen Arbeit rationalisiert, automatisiert oder computerisiert werden kann oder soll. Stewart Martins Beitrag nimmt Alfred Sohn-Rethels Kritik der Epistemologie Immanuel Kants in den Blick, um deren Bezug auf Kants Ästhetik erstmals herauszustellen. Eine systematische Erweiterung von Sohn-Rethels Kritik der Epistemologie auf Kunst umfasst eine Neubewertung seines Hauptwerks *Geistige und körperliche Arbeit* (1970), das Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1781) als Beispiel für eine bürgerliche Form

von Wissenschaft analysiert. Kant behandelt Wissenschaft als eine der Produktion externe Sphäre, was laut Sohn-Rethel ein Symptom der Aufspaltung zwischen körperlicher und geistiger Arbeit ist. Durch eine Übertragung von Sohn-Rethels Kritik von Kants Epistemologie auf seine Ästhetik kommt eine gänzlich überraschende Perspektive zu Tage: In der von Sohn-Rethel identifizierten ‚sozialen Synthese‘ der Tauschgesellschaft müssen die ArbeiterInnen, ebenso wenig wie KünstlerInnen, ihr Wissen nicht offenlegen können, denn letztlich sind ihre Produkte nicht einem selbstkritischen, sondern einem externen Urteil unterworfen. In Kants Ästhetik konstituiert erst das ästhetische Urteil das Kunstwerk – dass es schön ist –, so wie erst das durch die Tauschgesellschaft bedingte Urteil die Ware konstituiert; dieses Urteil stützt sich weder auf das Wissen der Künste noch auf das Wissen der Arbeit. Implizit wird die Frage nach der Gültigkeit von Kants Ästhetik für die zeitgenössische Gesellschaft aufgeworfen.

Jens Schröters Beitrag fokussiert einen anderen Kunstbegriff: Die Kunstschaffenden ‚nach Duchamp‘ sind sich des Wissens ihrer Produktion wohl bewusst. Darauf beruht ihr Anspruch auf die Deutungshoheit über ihre eigene Kunst. Die Einheit zwischen dem Körper und der Idee der Kunstschaffenden konstituiert hier das Kunstwerk. Schröters Beitrag beginnt mit Beispielen aus der Kybernetik, bei denen die Methodik der Herstellung bekannter Kunstwerke anhand eines Computerprogramms in Algorithmen überführt bzw. rationalisiert und reproduziert wurde. Erstaunlicherweise fiel im Rahmen eines Experiments, bei dem den BetrachterInnen sowohl das Original als auch eine simulierte Version vorgelegt wurde, das ästhetische Urteil zugunsten der Letzteren. Dies, so argumentiert Schröter, widerspreche jedoch den Funktionsweisen der Kunstwelt, wo der Name und Körper der Kunstschaffenden zentral bleiben. Schröter impliziert, dass es ihm nicht so sehr darum geht, dass bestimmte Bereiche – wie etwa die Künste – nicht rationalisiert werden können, sondern dass sie womöglich nicht rationalisiert werden sollen. Mit dieser Problematik schließt Schröter an aktuelle Forschungen und Diskussionen zum Thema der zunehmenden Automatisierung an und weist auf den Widerspruch hin, den diese für die Gesamtgesellschaft hat, nämlich dass Arbeitsplätze wegfallen, ohne dass das Problem gelöst wurde, wie Menschen sich reproduzieren sollen. Auf der einen Seite dient das gesellschaftliche Wissen dazu, die Produktivkraft zu steigern (in diesem Kontext wird Karl Marx' Begriff *general intellect* verwendet), auf der anderen Seite nimmt es den Menschen die Lebensgrundlage weg – den Arbeitsplatz. Die sich gegen diese Entkörperlichung wehrenden Kunstschaffenden stehen für das Ideal der Produzierenden des Post-Produktionszeitalters.

Der Beitrag von Hans-Georg Bauer geht in den Kern der Debatte um Automatisierung und deren Grenzen für die Künste: Wie weit kann oder soll der Entwurfsprozess von ArchitektInnen durch den Computer gestützt werden? Bauers Beitrag zeigt eingehend auf, dass eine progressive Automatisierung des Architektorentwurfs nur dann sinnvoll ist, wenn die ArchitektInnen ihre Mittel selbst gestalten können. Anstatt sich auf die vorhandenen Programme, Parameter und

Systeme zu verlassen, ist es in manchen Fällen sinnvoll, dass sie die Software ihren jeweiligen Projekten anpassen. Es geht also nicht darum, auf Computertechnik zu verzichten, sondern darum, das Wissen des Programmierens mit dem handwerklich-künstlerischen Wissen zu verbinden. Dies könnte man als eine Aufhebung der Arbeitsteilung beschreiben, zwischen denen, die *general intellect* produzieren (ProgrammiererInnen und MaschinengestalterInnen), und denen, die sich künstlerisch betätigen (ArchitektInnen).

Der Themenkomplex „Arbeit und künstlerisches Wissen“ fokussiert eine bis heute weitgehend vernachlässigte Perspektive auf Kunst und Arbeit, welche sich aus der Beziehung zwischen künstlerischer Praxis und Erwerbsarbeit in den Biographien von KünstlerInnen artikuliert. Dabei geht es weniger um das oft aufgegriffene Thema der künstlerischen Darstellung von Arbeit als Reproduktion.⁷ Die hier im Fokus stehenden KünstlerInnen haben in einem entscheidenden Aspekt mit Arbeit zu tun: Sie kennen die kunstferne und in diesem Fall wissensorientierte Arbeitswelt nicht als Beobachtende, sondern als Teilnehmende. Diese Kenntnis wirkt sich auf verschiedenste Weise auf ihre – nach der Erwerbsarbeit produzierte – Kunst sowie auf den Kunstbegriff selbst aus.

Der Beitrag von Marina Gerber analysiert das Verhältnis, das die Moskauer KünstlerInnen-Gruppe Kollektive Aktionen zu ihrem künstlerischen Wissen sowie zu ihrer Erwerbsarbeit unterhält. Der in diesem Rahmen eingeführte Begriff ‚Kunst nach der Arbeit‘ reflektiert den spezifischen gesellschaftlichen Entstehungskontext dieser Kunst, nämlich die von der Erwerbsarbeit freie Zeit, und verknüpft ihn mit einer Interpretation des von der Gruppe entwickelten künstlerischen Begriffs ‚leere Handlung‘. Im Rahmen einer Darstellung des von den Kollektiven Aktionen geprägten Moskauer Konzeptualismus wird die unübersehbar höhere Stellung der Wissens- und Informationsproduktion der Gruppe thematisiert. Wird dieses jedoch im Distanzverhältnis zur Arbeit – nämlich als Freizeit – gedacht, so wird deutlich, dass die Kunst der Kollektiven Aktionen über eine ‚Ästhetik der Verwaltung‘, die der Konzeptkunst sowie dem Moskauer Konzeptualismus zugeschrieben wird, hinausgeht. Hinter der Emphase auf Wissen verbirgt sich nicht primär eine Kunst der Arbeit, sondern eine ‚Kunst nach der Arbeit‘.

Sergey Letovs Beitrag fokussiert zwar den gleichen historischen und gesellschaftlichen Kontext von Kunstproduktion, macht jedoch deutlich, wie unterschiedlich die Beziehungen der KünstlerInnen zu ihrer Erwerbsarbeit sein können. Der Jazzmusiker Letov beschreibt in seinem Beitrag größtenteils autobiographisch, wie sich der Free Jazz in der Sowjetunion entwickelte und wie sich seine gesellschaftliche Stellung seit den 1980er-Jahren gewandelt hat. Letov und die meisten seiner Free-Jazz-KollegInnen waren zugleich ChemikerInnen und IngenieurInnen. Letov zeigt, dass das Aufkommen dieser nicht-kommerziellen und avantgardistischen Musikrichtung in der Sowjetunion in einer engen Bezie-

7 Vgl. Brogi, Susanna u.a. (Hg.): *Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen*, Bielefeld 2013.

hung zur Arbeit stand. Am Arbeitsplatz wurde die Beschäftigung mit Free Jazz unterstützt und gefördert, wie beispielsweise durch das Gewähren von mehr Freizeit. Das Musizieren in der Freizeit war für Letov eine bewusste Wahl und Entscheidung und passte in seine Idealvorstellung von ‚freier Kunst‘, nämlich finanzielle Unabhängigkeit und soziale Anerkennung zugleich. Dies ändert sich dramatisch in den 1990ern: Als Konsequenz der Freistellung von Erwerbsarbeit erfährt der Free Jazz eine starke Kommerzialisierung und wandert von den Kulturpalästen in die Nachtclubs.

Der Künstler und Moskauer Konzeptualist Vadim Zakharov wiederum beschreibt, wie und warum sein Kunstschaffen und seine Erwerbsarbeit als Buchgestalter ineinandergreifen, sich gegenseitig ergänzen und erweitern. Für Zakharov ist Kunst gerade dann interessant, wenn sie als solche über die Grenzen der Erwerbsarbeit hinausgeht. Jenes Hinausgehen ist minimal und in spezifischen Erfahrungen, Wahrnehmungen und Reflexionen über Arbeit begründet. In diesem Sinne ist Zakharovs Beispiel von Letovs zu unterscheiden: Zakharovs künstlerische Tätigkeit ist nicht eine zur Erwerbsarbeit komplementäre Tätigkeit, sondern eine in sie verwobene. Die Kunst kommt erst vor dem Hintergrund der Erwerbstätigkeit zur Geltung. Zakharovs Wissen als Buchgestalter wird hier zum Mittel des künstlerischen Ausdrucks. Sein Beitrag impliziert eine Kritik der indeterminierten Potentialität des Künstlers oder der Künstlerin, der oder die alles machen kann und nichts machen muss. Bei Zakharov kann die produktive Bindung an seine Erwerbsarbeit als ein spezifischer Ausdruck einer Kunst verstanden werden, bei der nicht nur kunstimmanentes Wissen, sondern auch das Wissen der Arbeit eine Rolle spielt.

Die Berliner Künstlerin Tatjana Bergius hat sowohl zu der Tagung als auch zu diesem Band zweifach beigetragen, nämlich als Referentin und als Zeichnerin. In einem von Nina Wiedemeyer und Jens Meinrenken geführten Interview erzählt sie, wie sie nach dem Kunststudium als Phantom- und Tatortzeichnerin beim Berliner Landeskriminalamt (LKA) angestellt wurde. Dabei ist u.a. für den Kontext dieses Bands aufschlussreich, inwiefern sie ihre Fähigkeiten als Künstlerin bei ihrer Arbeit beim LKA eingesetzt hat und was der Unterschied zwischen einem computergenerierten und einem von ihrer Hand in einer Interaktion mit den ZeugInnen gezeichneten Phantombild ist. Zudem hat ihre Arbeit als Tatort- und Phantombildzeichnerin wiederum Rückwirkung auf ihre Kunst gezeitigt.

Die von Bergius während der Tagung produzierten Zeichnungen eröffnen den vorliegenden Band. Im Rahmen dieser Arbeit machte die Künstlerin Gebrauch von ihrem bei der langjährigen LKA-Arbeit erworbenen Wissen. Anhand dieser Zeichnungen ist es möglich, bestimmte Aspekte des Hergangs der ersten zwei Tage der Tagung zu rekonstruieren, welche weder im Tagungsprogramm noch in den Beiträgen dieser Publikation evident sind. Beispielsweise hielt Bergius die Raumordnung fest und markierte die Sitzplätze derjenigen Teilnehmenden, die Fragen gestellt haben, sowie die genaue Abfolge der Tagungsdiskussion. Man kann zwar nicht erschließen, was gefragt und wie geantwortet

wurde, jedoch hielt Bergius schwer lesbare Gesichtsausdrücke der Fragenden fest. Bergius begriff das Zeichnen während der Tagung als ein künstlerisches Projekt, in welchem die forensisch-zeichnerische Technik in einem dem Kapitalverbrechen konträren Zusammenhang angewendet wird. Statt eines Kapitalverbrechens rückten hier die Hauptereignisse der Tagung in den Vordergrund: Die Referierenden wurden zu ‚TäterInnen‘ und die Teilnehmenden und Zuhörenden zu ‚MittäterInnen‘. Beim Porträtieren sah sich Bergius selbst als Zeugin. Sie erklärte, dass man beim Abzeichnen ebenso aus der Erinnerung des kürzlich Wahrgenommenen zeichnet. Deshalb scheinen ihre Zeichnungen von den Referierenden von einer ephemeren Momenthaftigkeit geprägt. Bergius nahm zudem eine systematische Vermessung des Orts vor, vergleichbar einer Tatortvermessung. Dies war nur in den Pausen möglich, also erst nach dem ‚Tatgeschehen‘. Sie legte Markierungen an den Stellen aus, an denen Gegenstände wie Taschen, Rucksäcke oder Kaffeetassen abgestellt waren, als handelte es sich um Beweismittel, die am Tatort ‚sichergestellt‘ wurden. So wie in einem Kriminalfall hat Bergius alles aufgenommen, was tatrelevant sein könnte. Aus den Taschen wurden beispielsweise Blöcke, Notizbücher, Stifte und elektronische Geräte entnommen, welche zum Tatgeschehen beitrugen. Die Zeichnungen stellen eine Spannung her: zwischen dem in diesem Band in Form von Texten Repräsentierten und dem nur anhand von Skizzen und Zeichnungen sowie anhand des Tagungsprogramms Rekonstruierbarem.

Im dritten Themenkomplex mit dem Titel „Musik als Beruf“ geht es um kulturpolitische Fragestellungen zum aktuellen Stand des Arbeitsmarkts für MusikerInnen und um kulturwissenschaftliche und musikwissenschaftliche Perspektiven auf die Arbeit der Kulturschaffenden. Sarah Zalfens Beitrag thematisiert die Gefährdung des Berufs der Musikschaffenden im Kontext der sich zunehmend global ausbreitenden Liberalisierung der Gesellschaft. In ihrem Beitrag wird deutlich, inwiefern insbesondere dieser auf praktische Ausübung ausgerichtete Beruf von Prekarität geprägt ist. Sie analysiert das gesellschaftliche Bild der MusikerInnen, welches ihnen eine spezifische Anpassung ihrer Strategien der Selbstdarstellung abverlangt und ein neues Fachwissen der Selbstbehauptung am ‚freien‘ Arbeitsmarkt erfordert. Die neue, durch die schwindende staatliche Förderung bedingte Arbeitsform der MusikerInnen ist die projektorientierte Selbstständigkeit. Allerdings macht diese neue Arbeitsform weit mehr Arbeit, als vergütet wird. Wie in Schröters und Bauers Beitrag wird auch in Zalfens Aufsatz deutlich, wo die Grenzen des Effizienzdenkens und der Rationalisierung in den Künsten liegen: Während die Arbeit in anderen gesellschaftlichen Bereichen kostengünstiger wurde, bleiben die Kosten von Musikproduktion hoch. Die Musik existiert zu einem hohen Preis, den die MusikerInnen zunehmend selbst zahlen müssen.

Matthias Pasdzierny untersucht in seinem Beitrag die Bedeutung von Techno-Musik im Berliner Bauprojekt Holzmarkt. Er geht auf die Geschichte dieses umstrittenen wie gefeierten Projekts ein und thematisiert die Problematik des Übergangs von der anfangs autonomen Hausbesetzerszene zur neoliberalen

Kreativitätsmaschine mit Start-up-Ideologie. Der Techno-Club steht dabei im Mittelpunkt. Dieser ist zunächst als Ausgleich zur kreativen Arbeit gedacht, die für die als alternativ angelegte Gemeinschaft des Holzmarktprojekts zentral ist. Ferner zeigt Pasdzierny auf, inwiefern der Techno mit seinen ‚umherschweifenden‘ Klängen als eine Art Soundtrack für ein vorübergehendes Erlebnis der Befreiung betrachtet werden kann.

Abschließend stellt Daniela Fugellies Beitrag eine Kontextualisierung der Wiederaufführung eines Konzerts aus dem Jahr 1944 auf der Tagung „... macht aber viel Arbeit“ vom 10. Oktober 2014 dar. Ihr Textbeitrag beruht auf dem Format einer Konzerteinführung, die Fugellie zu Beginn der Wiederaufführung gab. Aus musikwissenschaftlicher Perspektive reflektiert sie in ihrem Beitrag die Entstehung des historischen Konzertprogramms sowie die Bedeutung des Kontexts für musikalische Inszenierungen und Reinszenierungen. Sie erörtert Aspekte der Entstehungs- und Produktionshintergründe von Aufführungen, die konventionsbedingt bei einer Musikveranstaltung und bei einer von der Immanenz des Werkbegriffs geprägten Musikforschung verschwiegen bleiben. Die in Zusammenarbeit mit dem Ensemble Iberoamericano realisierte Reinszenierung an der Universität der Künste Berlin geht auf Fugellies musikwissenschaftliche Forschungen zur Geschichte der Gruppe Nueva Música in Argentinien zurück.

Die Herausgeberinnen danken vielmals Barbara Gronau und Kathrin Peters, den Herausgeberinnen der Reihe „Das Wissen der Künste“. Ebenso danken wir Martina Dobbe, Tanja Michalsky und Dörte Schmidt für die Unterstützung der Idee der Tagung, den AutorInnen der Beiträge sowie Johanna Heyne, Mona El-Bira und Cornelia Kastelan.