



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Zwischen Kunst und Kampf: Feministisches Kunstschaffen im
Spannungsfeld neoliberaler Ideale und emanzipatorischer
Subversion

verfasst von | submitted by
Julia Maria Gruber BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Gender Studies

Betreut von | Supervisor:

Mag. Mag. Dr. Stefan Vater

Danksagung

Ein großes Dankeschön an mirabella paidamwoyo* dziruni, Elodie Grethen, Nina Höchtl, Franzis Kabisch und Huda Takriti für die Bereitschaft, ihre Erfahrungen, Routinen und den äußerst persönlichen Einblick in ihre künstlerische Praxis zu teilen. All jenes war nicht nur essentiell für meine wissenschaftliche Arbeit und hat diese maßgebend unterstützt sowie bereichert, sondern auch meinen eigenen Zugang zur Kunst(welt) verändert. Mein Dank gilt darüber hinaus dem *ÖH Uni Wien-Topf zur Förderung feministischer/queerer/antirassistischer Abschlussarbeiten*, dessen Unterstützung es mir ermöglicht hat, die Künstler*innen für ihre wertvollen Beiträge angemessen zu honorieren. Ebenso möchte ich Julian Hawliczek danken, der die gesamte Arbeit mit großer Sorgfalt und Schnelligkeit korrekturgelesen und mich stets geduldig beraten hat.

Abstract

Die Masterarbeit untersucht den Einfluss der neoliberalen Perfektions-, Wettbewerbs- und Effizienzkultur auf den Schaffensprozess feministischer Kunst. Ausgehend von der Prämisse, dass feministische Kunst nicht als homogene Kategorie zu definieren ist, sondern vielfältige Ansätze und Praktiken umfasst, analysiert die Arbeit, wie Kunstschaaffende mit den Herausforderungen und Widersprüchen umgehen, die sich aus der Verflechtung von Kunst, Kapitalismus und Neoliberalismus ergeben. Ergänzend werden Erkenntnisse aus Interviews mit fünf feministischen Künstler*innen aus den Bereichen der bildenden Kunst, der visuellen und filmischen Praxis sowie der Performancekunst einbezogen. Diese Gespräche erweitern und konkretisieren die theoretischen Überlegungen durch Perspektiven aus der künstlerischen Praxis und dienen gleichzeitig als Reflexionsraum, um die Komplexität der Thematik in ihrer Vielschichtigkeit zu erfassen. Die Ergebnisse der Untersuchung zeigen, dass neoliberale Strukturen den Schaffensprozess feministischer Kunst auf vielfältige Weise beeinflussen. Der Druck, sich als kunstschaaffende Person selbst zu vermarkten, in einem kompetitiven Umfeld zu bestehen und ständig neue, innovative Arbeiten zu produzieren, führt zu einer verstärkten Selbstoptimierung und einem Fokus auf Effizienz und Produktivität. Gleichzeitig verdeutlichen die Interviews aber auch die Widerstandsfähigkeit feministischer Künstler*innen. Sie entwickeln Strategien, um den neoliberalen Zwängen entgegenzuwirken und ihre künstlerische Praxis als kritischen und subversiven Raum zu erhalten. Die Arbeit plädiert für eine verstärkte Förderung von Solidarität, Diversität und tatsächlicher Intersektionalität sowie kollektiven Praktiken im Kunstbetrieb, um den negativen Auswirkungen der neoliberalen und kapitalistischen Strukturen entgegenzuwirken.

Abstract

This master's thesis examines the influence of the neoliberal culture of perfection, competition, and efficiency on the creative process of feminist art. Based on the premise that feminist art cannot be defined as a homogeneous category but rather encompasses diverse approaches and practices, the thesis analyzes how artists deal with the challenges and contradictions arising from the intertwining of art, capitalism and neoliberalism. Additionally, insights from interviews with five feminist artists from the fields of fine arts, film practice and performance art are included. These conversations expand and concretize the theoretical considerations through perspectives from artistic practice and simultaneously serve as a space for reflection to grasp the complexity of the topic in its multi-layered nature. The results of the study show that neoliberal structures influence the creative process of feminist art in many ways. The pressure to market oneself, to succeed in a competitive environment, and to constantly produce new, innovative work leads to increased self-optimization and a focus on efficiency and productivity. At the same time, however, the interviews also highlight the resilience of feminist artists. They develop strategies to counteract neoliberal constraints and maintain their artistic practice as a critical and subversive space. The thesis advocates for increased promotion of solidarity, diversity and actual intersectionality as well as collective practices in the art world to counteract the negative effects of neoliberal and capitalistic structures.

When you do something out of conviction, my dear, it should be because you believe it's the right thing to do. If you look for approval from everyone, you'll never be able to act.

– Leslie Feinberg, *Stone Butch Blues*

People have been taught to fear the very things that have the potential to set them free.

– Alok Vaid-Menon, *The Urgent Need for Compassion*

Zwischen Kunst und Kampf: Feministisches Kunstschaffen im Spannungsfeld neoliberaler Ideale und emanzipatorischer Subversion

1. Einleitung	1
1a. Fragestellungen	2
1b. Gliederung und Methodik der Arbeit	3
1c. Künstler*innen Interviews	9
2. Theoretischer Zugang	15
3. Feministische Kunst	18
3a. Definition/Begriffliche Klärung & Möglichkeiten	18
3b. Das politische Potential	19
3c. Ambivalenzen	23
3d. feministische Kunstvermittlung	27
3e. Kommerzialisierung politischer Kunst als Widersprüchlichkeit	32
4. Schnittstelle Aktivismus und Kunst	36
4a. Interventionen im öffentlichen Raum - traditionelle Kunsträume verlassen und interdisziplinäre Strategien	38
5. Neoliberale Strukturen und Merkmale	44
5a. Definition & Begriffserklärungen	44
5aa. Wettbewerbs-, Perfektions- und Effizienzkultur	45
5b. Neoliberale Strukturen und ihre Zerstörungsmacht	49
5c. Neoliberalismus und Patriarchat	50
5d. Selbstverwirklichung, Gender und die gläserne Decke	54
5e. Die Bagatellisierung von Diskriminierung unter neoliberalen Strukturen	57

5f. Der Nutzen von individualisierter Angst	62
5g. Förderungen, Grants und Stipendien als neoliberale Tools	66
5h. Social Media als Erweiterung neoliberaler Strukturen	70
5i. Die effiziente Zerstörung von Kreativität und mentaler Gesundheit	74
5j. Die neoliberale Funktionsweise unklarer Definitionen	82
6. Conclusio	86
7. Nutzung von KI-Tools und Korrekturlesung	89
8. Literaturverzeichnis	90
8a. Interviews	97

1. Einleitung

Der Zugang zu der vorliegenden Thematik findet sich in meiner eigenen künstlerischen Praxis sowie den bisherigen Erfahrungen im Kunstbetrieb. Als queer-feministische Künstlerin stellt die Schaffung von Werken, die sowohl den persönlichen visuell-ästhetischen Ansprüchen als auch den eigenen politischen Zielen gerecht werden, eine Herausforderung dar. Der Ansporn, gewünschte oder persönlich als notwendig empfundene gesellschaftliche oder strukturelle Veränderungen darzustellen, Ungerechtigkeiten aufzuzeigen oder eine klare politische Botschaft in der eigenen Kunst zu verankern, steht dabei immer im Dialog mit der ästhetischen Qualität, die ich als Künstlerin anstrebe. In meiner Masterarbeit untersuche ich, welche Rolle neoliberale Einflüsse in diesem Prozess spielen und inwiefern sie darüber entscheiden, welche Ideen umgesetzt werden und wie stark sie das Endprodukt formen. (Feministische) Kunst kann ein persönliches Ventil sein, zugleich jedoch auch ein Medium, das Menschen inspiriert, verändert und gesellschaftliche Diskussionen anstößt – vorausgesetzt, sie erreicht die Menschen. Doch was genau (feministische) Kunst ausmacht und wie sie zu definieren ist, bleibt offen und wandelt sich je nach Perspektive und Kontext. Ihre Reichweite wird dabei durch ein Zusammenspiel vielfältiger Faktoren beeinflusst: Dazu zählen externe Gegebenheiten wie die Vergabe von Stipendien, Preisen und Residenz-Plätzen, die Präsentation in Ausstellungen oder Veröffentlichungen, Namhaftigkeit in der Kunst-Community oder auch Social-Media Präsenz. Ebenso spielen die individuellen kreativen Entscheidungen sowie die Tiefe und Kontinuität des künstlerischen Schaffens eine entscheidende Rolle hinsichtlich der Reichweite und Resonanz der Werke. Dabei ist von Bedeutung, wie viel Zeit und Energie Künstler*innen in ihre Arbeit investieren können und welche Themen sie behandeln. Von weiterer Relevanz ist die Art und Weise der Umsetzung eines Projektes, insbesondere jedoch die Frage, wer das Werk erschafft und letztendlich auch präsentiert. Die Kunstszene wird oft als Institution *weißer* (alter) Männer beschrieben, nicht nur weil mehr männliche Künstler in Museen und Galerien hängen oder ihre Werke häufiger und teurer verkauft werden, sondern weil vor allem hinter den Kulissen die Vielzahl der Entscheidungen durch Männer getroffen werden und so ungleiche Strukturen weiterhin reproduziert werden. Die unterschiedlichen Ebenen und Sektoren gewinnen nur äußerst langsam an notwendiger Diversität, um den Status quo auch aus einer Machtposition in Frage zu stellen und großflächige Veränderung initiieren zu können. Durch dieses Ungleichgewicht

und die vielen männlichen und häufig auch konservativen Entscheidungsträger wird die Sichtbarkeit für feministische Kunst unterdrückt.

Die neoliberale Wettbewerbskultur verstärkt den Kampf um einen Platz in der Kunstwelt nochmals und es gilt sich stets um genügend Ausstellungsmöglichkeiten und Förderungen zu bewerben, weil Institutionen, Galerien und Personen in Gremien danach urteilen, wer schon wo ausgestellt hat, welche Preise gewonnen und welche Förderungen bezogen wurden. Dies agiert als eine Art „Beweis“, dass diese kunstschaftende Person auf irgendeine Art beworben werden soll oder der Kunst Aufmerksamkeit geschenkt werden darf. Des Weiteren gilt bei diesem zeitaufwendigen Ansuchen und Bewerben auch das Überholen der männlichen Künstlerkollegen um die versprochene Aufmerksamkeit auf notwendige Thematiken zu lenken. Dabei geht es nicht um Berühmtheit, sondern dass die jeweiligen Werke so viele Menschen wie möglich erreichen, zum Nachdenken anregen und gleichzeitig auch finanzielle Sicherheit bringen, um sich selbst und das weitere Schaffen unter dem bestehenden ökonomischen Druck auch finanzieren zu können. Vereint mit dem Perfektionismus, Projekte und Ideen erst zu präsentieren, wenn diese die politischen und ästhetischen eigenen Ansprüche zur Gänze erfüllen oder die eigenen technischen und künstlerischen Methoden stets auf den neuesten Stand zu bringen, will ich erforschen, wie weit diese Strukturen Künstler*innen in ihrer Arbeit (bewusst) beeinflussen und/oder einschränken. Besonders konzentrieren möchte ich mich hier auf den Moment zwischen Ideenfindung beziehungsweise dem Formen eines Konzepts und der Entscheidung, welche Projektideen letztendlich umgesetzt werden und ob sich aufgrund der oben beschriebenen neoliberalen Einflüsse und kapitalistischem Druck bewusst für oder gegen die weitere Ausarbeitung bestimmter Projekte entschieden wird.

1a. Fragestellungen

Meine zentrale Forschungsfrage konzentriert sich darauf, wie die neoliberale Perfektions-, Wettbewerbs- und Effizienz-Kultur den Schaffensprozess feministischer Kunst beeinflusst. Warum ich mich auf genau jene Punkte konzentriere, ist im Kapitel zur Definition dieser Kategorien (Seite 45) näher erklärt. Kurz gefasst wurde die Entscheidung aufgrund der bestehenden Literatur, der Stärke ihres Einflusses und ihrer „Benennbarkeit“ getroffen. Mit „Benennbarkeit“ ist gemeint, dass neoliberale Strukturen äußerst fein verwoben sind und sich

so sehr gut auf viele Bereiche anpassen und diese beeinflussen können, wodurch es schwierig ist diese einzugrenzen oder einen Namen zu geben. Sie stellen also keine festgesetzten und streng abgesteckten Mechanismen samt Handbuch mit Anleitung dar, weshalb ich so gesehen eher das dadurch ausgelöste Phänomen und dessen Macht in der Sozialisierung benannt habe als wirklich eine konkrete Struktur. Diese Kategorien sind sozusagen offener als der Titel es ihnen erlaubt und meinen immer auch ein größeres dahinter liegendes kapitalistisches Geflecht mit. Die Benennung und Eingrenzung dient vor allem dazu, sie greifbar und vermittelbar zu machen und zielgenauer ihren Einfluss zu ermitteln, wobei dieser jedoch nie komplett isoliert von anderen Strukturen betrachtbar ist.

Eine weitere Fragestellung meiner Untersuchung ist, inwiefern sich der ökonomische Druck auf die jeweiligen künstlerischen Bereiche auswirkt und wie er von den einzelnen kunstschaftenden Personen erlebt wird. Dabei soll auch untersucht werden, auf welche Weise die jeweiligen Akteur*innen mit diesem Druck umgehen und welche Faktoren dabei eine maßgebliche Rolle spielen. Das generelle Ziel ist es, die Kunstbranche inklusiver, offener und sowohl Ökonomie- als auch Hierarchie-unabhängiger zu gestalten. Um diese erwünschte Veränderung in der Kunstszene zu erzielen, ist es notwendig die herrschenden Strukturen samt ihren Einflüssen und deren Umfang erstmal zu analysieren. Die Thematik meines Vorhabens stellt einen Schritt in jene Richtung dar und sollte einen Bruchteil der zu verändernden Umstände aufzeigen.

1b. Gliederung und Methodik der Arbeit

Im Anschluss an die Einleitung, die den Zugang zur Thematik sowie die Motivation hinter der Wahl des Forschungsgegenstands darlegt, wird im nächsten Kapitel die zentrale Forschungsfrage der Arbeit präzise formuliert. Dabei wird aufgezeigt, welche übergeordneten Aspekte diese Forschungsfrage umrahmen und welche weitere Unterfragestellung sich daraus ableitet. Diese ergänzende Fragestellung erlaubt eine umfassendere Betrachtung des Themas und ermöglicht es, das Forschungsfeld in seiner Vielschichtigkeit zu erfassen und gezielt auf die komplexen Zusammenhänge einzugehen, die für die Beantwortung der Hauptfrage relevant sind. Das darauffolgende Kapitel bietet zunächst einen Überblick über die Struktur und Gliederung der gesamten Arbeit. Im Anschluss wird die Methodik der qualitativen Sozialforschung erörtert, welche ich für meine Untersuchung gewählt habe und diese

Entscheidung begründet. Ich werde zudem erläutern, wie ich dabei einen integrativen Ansatz verfolgt habe, indem ich die theoretischen Grundlagen mit den problemzentrierten Interviews in einen wechselseitigen Zusammenhang gestellt habe. Danach werden die von mir befragten Künstler*innen vorgestellt und der Ablauf sowie die Umstände der Interviews beschrieben. Abschließend wird erklärt, wie die Gespräche nach der Transkription kategorisiert und analysiert wurden und wie die daraus gewonnenen Erkenntnisse in die Arbeit eingeflossen sind. Im nachfolgenden Kapitel findet sich eine detaillierte Darlegung des theoretischen Zugangs sowie des Forschungskontextes, in welchem sich meine Abschlussarbeit ansiedelt. Dabei werden sowohl die theoretischen Konzepte, die meine Untersuchung leiten, als auch die Werke und Theoretiker*innen hervorgehoben, die mir in der Recherche als wichtigste Orientierung gedient haben. Darüber hinaus wird erläutert, wie diese theoretischen Leitlinien den Aufbau und die Durchführung meiner Arbeit geprägt haben und in welcher Weise sie als Grundlage für die Analyse der gewonnenen Erkenntnisse aus den Interviews fungieren.

Daraufhin folgt eine Art Zweiteilung der Thematik, indem der erste Teil sich den spezifischen Möglichkeiten und Schwierigkeiten feministischer und politischer Kunst widmet und der zweite Teil sich auf die neoliberalen Strukturen und deren Einflüsse fokussiert. Zu Beginn des ersten Teils werden zentrale Begrifflichkeiten geklärt – oder vielmehr hervorgehoben – warum eine klare Definition unmöglich und einschränkend wäre. Es wird ausgeführt inwiefern es dabei eher um gemeinsame Inhalte und politische Ansprüche geht, als darum eine homogene Gruppe oder klar abgrenzbare Kunstkategorie zu beschreiben. Im Folgenden geht es um das politische Potential feministischer Kunst und auf welche Weise damit gesellschaftliche Normen und Machtstrukturen hinterfragt sowie Perspektiven marginalisierter Personen(gruppen) sichtbar gemacht werden. Der kreative Prozess wird dabei ebenso betont wie das fertige Werk, wobei feministisches Schaffen als Dialog verstanden wird, der ästhetische und gesellschaftliche Normen herausfordert. Anschließend werden die komplexen Spannungsfelder, in denen feministische und politische Kunst entsteht sowie präsentiert und rezipiert wird, beleuchtet. Dabei geht es vor allem um die Balance zwischen kreativem Ausdruck und politischer Botschaft, Deutungshoheit, dem Echokammereffekt bei der Rezeption und weiteren Ambivalenzen, welche sie zu einem so kraftvollen aber gleichzeitig herausfordernden Werkzeug machen.

In den darauffolgenden Kapiteln wird nach dem groben Überblick im vorherigen Abschnitt noch einmal näher auf die feministische Kunstvermittlung und die Kommerzialisierung politischer Kunst eingegangen. Im Kapitel „feministische Kunstvermittlung“ wird untersucht, wie feministische Perspektiven und Ansätze genutzt werden können, um traditionelle Kunstvermittlung und -produktion zu hinterfragen und zu transformieren. Es wird darauf eingegangen, wie feministische Kunstvermittlung Ungleichheiten thematisiert, hegemoniale Narrative infrage stellt und intersektionale Ansätze integriert, um eine gerechtere und inklusivere Repräsentation von Geschlecht, Identität und sozialen Realitäten zu fördern sowie Raum für alternative Perspektiven und kollektive Handlungsmöglichkeiten zu schaffen. Der Abschnitt „Kommerzialisierung politischer Kunst als Widersprüchlichkeit“ beschäftigt sich damit, wie im kapitalistischen System Werke, Ideen und Kreativität oft auf ihre ökonomische Verwertbarkeit reduziert werden. Weshalb dies vor allem bei politischer und feministischer Kunst einen Widerspruch darstellt, wird in diesem Kapitel analysiert. Weiters wird untersucht, wie Künstler*innen zwischen wirtschaftlicher Überlebensnotwendigkeit und der Bewahrung ihrer künstlerischen Authentizität und Integrität balancieren müssen und wie dieser Akt kreatives Schaffen beeinflusst.

Das Kapitel über die Schnittstelle(n) von Kunst und Aktivismus – insbesondere im feministischen Kontext – bildet in gewisser Weise auch die Schnittstelle beziehungsweise den Übergang zwischen den zwei großen Thementeilen dieser Arbeit. Aufgrund der Bandbreite dieses Bereiches wurde der Fokus vor allem auf die Erkenntnisse meiner Interviews, Elke Zobl's Forschungen zu feministischen Zines sowie Kunst und Interventionen im öffentlichen Raum gelegt. Dabei geht es unter anderem um die unterschiedlichen Möglichkeiten zur Bewusstseinsbildung, die kollektive Ermächtigung in den jeweiligen Bereichen oder zivilen Ungehorsam. Letzteres, um etwa rechtliche Normen oder Abläufe infrage zu stellen, welche soziale Ungleichheiten aufrecht erhalten und reproduzieren.

Der zweite Teil soll zuerst einen kurzen Einblick in neoliberale Strukturen geben, und aufzeigen welche Merkmale und Überschneidungen sich darin finden, um die darauf folgende Definition und nähere Erklärung der von mir ausgewählten Kategorien verstehen und nachvollziehen zu können. In den folgenden Unterkapiteln beziehe ich mich darauf, inwiefern Neoliberalismus als eine Art glänzender Deckmantel kapitalistischer und in gewissen

Bereichen auch autoritären Strukturen fungiert oder wie unterschiedliche Bereiche der Gesellschaft dieser Organisationsstruktur unterliegen, indem sie durch die stetige Profit-Orientierung einem unsichtbarem Regelwerk folgen. Als Einstieg wird die enge Verflechtung von Neoliberalismus und Patriarchat untersucht. Dabei wird aufgezeigt, wie neoliberale Strukturen patriarchale Machtverhältnisse stützen und verschleiern. Die Betonung individueller Leistung und Selbstverantwortung blendet die systemische Diskriminierung von trans-, inter-, nicht-binären und agender Personen, Frauen (TINFA*) und anderen marginalisierten Gruppen aus oder legitimiert sie. Darüber hinaus wird im Kapitel aufgezeigt, wie feministische Bewegungen durch kapitalistische Logiken vereinnahmt und entpolitisiert werden, wodurch oberflächliches Empowerment gefördert und kollektive Gegenwehr gegen rassistische und patriarchale Strukturen behindert wird. Das Kapitel „Selbstverwirklichung, Gender und die gläserne Decke“ thematisiert die strukturellen Hürden, denen vor allem junge Frauen und nicht-cis-männliche Personen im neoliberal geprägten Kunstsektor begegnen. Neben dem starken Fokus auf individuelle Selbstverwirklichung und unternehmerische Selbstständigkeit sehen sich die Betroffenen zudem mit geschlechtsspezifischen Vorurteilen, ungleichen Bezahlstrukturen sowie weiteren strukturellen Barrieren konfrontiert. Die noch immer vorwiegend von Frauen und marginalisierten Geschlechtern geleistete Care-Arbeit sowie das Fehlen adäquater Netzwerke verstärken die bestehende Benachteiligung (vgl. Roldán Mendívil/Vögele 2022, 64f).

Durch das miteinander Arbeiten oder eher einander Zuspielen dieser Funktionsweisen entsteht eine Art eigenständiges System, welches sich beinahe um sich selbst kümmert, also wie von selbst immer wieder reproduziert. Bezogen auf zum Beispiel langfristige strukturelle Ungerechtigkeiten wie genderbasierte, rassistische und queerfeindliche Diskriminierung findet dann ein gewisses Verharmlosen, Auslagern oder Abgrenzen statt, wodurch die Ursachen den Betroffenen zugeschrieben werden anstatt die darunter liegenden strukturellen Probleme systematisch auseinanderzunehmen. Politische Themen werden von Unternehmen oder Institutionen wie eine Art Trend behandelt, wodurch Progressivität vorgetäuscht wird ohne die inneren Strukturen ändern zu müssen. Obwohl mehr Förderungen für etwa BIPOC und/oder queere Artists angeboten werden, bleiben die Entscheidungsträger*innen meist *weiße*, cis-heterosexuelle Personen. Diese Praxis täuscht Chancengleichheit vor, während die Kunstwelt weiterhin von *weißen* Künstlern dominiert wird. Ein äußerst wichtiger Faktor

generell und vor allem in den von mir gewählten neoliberalen Strukturen ist die Individualisierung und das Verhindern von Community-Building, wodurch das Werkzeug Angst eine besonders hohe Kraft entwickeln kann und einen großen Nutzen für das weitere Bestehen dieses Systems darstellt. Auch (Soziale) Medien tragen zu dieser oberflächlichen und einseitigen Auseinandersetzung mit politischen Themen bei. Die neoliberalen Strukturen haben durch Medien und Social Media einen Kreislauf geschaffen, der direkt mit dem Kapitalismus verflochten ist und durch die zuerst erschaffene Unsicherheit dann Disziplinierung, Regulierung und Perfektionismus fördert. Diese Verflechtung führt zu einer Kommerzialisierung von Gefühlen und greift zunehmend in das Wohlbefinden und Bewusstsein der Menschen ein.

Die Kombination aus all dem führt zu einer besonderen Art von Zerstörung psychischer Gesundheit, in welcher die herrschenden Strukturen zielgenau auch eine neoliberale Lösung parat haben, bei der es sich wiederum um das individuelle Verbessern, Heilen und daran Arbeiten dreht und ein Teufelskreis zementiert wird. Das System bietet so gesehen gleichzeitig den Hammer und den Kleber, wodurch es sich gewissermaßen eine Imprägnierschicht gegen Kritik schafft. Wenn die Kreativität von Künstler*innen droht unter diesem enormen Druck verschiedener Seiten zu zerbröseln, droht ihnen ein Umkehr-Vorwurf, dass sie selbst Schuld sind nicht das Richtige aus der immer schlechter werdenden psychischen Gesundheit zu machen oder herauszuholen. Also das verursachte Leiden durch neoliberale Strukturen als Inspiration anzuerkennen. Das finale Unterkapitel thematisiert die neoliberale Funktionsweise unklarer Definitionen im politisch-künstlerischen Bereich. Es wird aufgezeigt, wie die Flexibilität und Mehrdeutigkeit von Begriffen dazu beitragen, ursprünglich radikale oder kritische Konzepte zu entpolitisieren und in marktfähige Formen zu überführen. Des Weiteren wird das Konzept des „künstlerischen Erfolgs“ einer kritischen Betrachtung unterzogen, welches in neoliberalen Strukturen zunehmend an marktorientierte Kriterien wie Sichtbarkeit, Verkaufszahlen, institutionelle Anerkennung und mediale Aufmerksamkeit gemessen wird.

In Bezug auf die von mir ausgewählte Thematik stellte sich die qualitative Sozialforschung als die am besten geeignete Methodik heraus. Nachdem mithilfe ausgewählter Literatur eine theoretische Grundlage und Stütze für mein Forschungsvorhaben gelegt war, wurde in Form

von problemzentrierten Interviews empirisch weiter geforscht. Durch die Besonderheit eines flexiblen Fragebogens, der immer leicht auf die zu befragende Person angepasst wurde, konnte so ein Rahmen gesteckt werden, in welchem stets Raum zur Beantwortung der jeweiligen Fragen war aber auch kontextuelle Informationen mit einfließen konnten. Dadurch konnte eine Vielzahl an Details in den gewählten Kategorien abgedeckt und stets auch genug Raum gelassen werden, damit die Künstler*innen auf für sie damit verbundene Themen schweifen konnten, wodurch ein viel breiteres Spektrum an Informationen entstanden ist. Trotz der unterschiedlichen Lebensbedingungen und Handlungsmöglichkeiten der Befragten zeigten die Erkenntnisse aus den Interviews eine sehr einheitliche Perspektive: Die meisten teilten ähnliche Erfahrungen, Ansichten, Bedenken und Kritiken sowohl gegenüber der lokalen Kunst- und Kulturszene als auch gegenüber den neoliberalen Strukturen im Kunstbetrieb. Positive Ansichten zu diesen Strukturen kamen nur vereinzelt vor und bezogen sich vor allem auf pragmatische Ansätze, sie für die eigenen Ziele zu nutzen. Der Umgang mit diesen Strukturen sowie die Versuche, das Bestmögliche herauszuholen, ohne den Kunstsektor zu verlassen, wiesen ebenfalls eine hohe Ähnlichkeit auf. An verschiedenen Stellen äußerten die Befragten Kritik am politischen System und an den neoliberalen Einflüssen auf die Kunstszene, was eine klare kritische Tendenz in den Antworten erkennen ließ und die Bandbreite an Ansichten folglich begrenzte.

Im Interviewfragebogen wurden die von mir gewählten drei Kategorien beziehungsweise die Unterteilung meiner Arbeit in feministische Kunst, die Schnittstelle zwischen Aktivismus und Kunst und neoliberale Strukturen nicht explizit benannt. Vielmehr waren die Fragen so formuliert, dass ich durch die genaue Beschreibung der Arbeitsweisen, der individuellen Zugänge zum künstlerischen Prozess und zum Kunstbetrieb oder des Zusammenhangs von psychischer Gesundheit und Kreativität gezielt Informationen sammeln konnte. Wichtig dabei war es mir nicht nur suggestive Fragen zu verhindern, sondern den eigenen Verknüpfungen und Einordnungen der Personen genug Raum zu geben. Durch diesen Prozess war es mir möglich die zu Beginn der Arbeit erhaltenen Fakten, Schätzungen und Angaben mit den erworbenen Daten meiner Interviews zu vergleichen. Infolgedessen konnte ich zudem noch einmal zielgenauer in die jeweiligen Kategorien eintauchen sowie die Einflüsse und Auswirkungen ganz genau benennen. So war es letztendlich auch möglich, nicht nur das Wie, sondern vor allem auch den Umfang und das Ausmaß dieser Einflüsse zu ergründen. Meine

Erwartung bei der Wahl dieser bestimmten qualitativen Methodik war es eine mögliche Vielfalt an Mustern in der Entstehungs- und Verlaufslogik zu erkennen und rekonstruieren zu können, welche letztendlich gänzlich erfüllt wurde (vgl. Strübing 2018, 27).

1c. Künstler*innen Interviews

Die Erkenntnisse von Christina Scharff aus dem Text *The Psychic Life of Neoliberalism: Mapping the Contours of Entrepreneurial Subjectivity* (2016), in welchem sie auf die von ihr durchgeführte Studie zur Erforschung des Arbeitslebens junger Frauen in der klassischen Musikbranche eingeht, waren maßgeblich für die Entscheidung, im Rahmen meiner Masterarbeit qualitative Interviews mit Künstler*innen zu führen. Die durch die Gespräche gewonnenen Informationen deckten sich letztlich mit den zuvor von Scharff gewonnenen Forschungsergebnissen ihrer Studie. Die Auswahl der zu befragenden Künstler*innen erfolgte in erster Linie unter Berücksichtigung derjenigen feministischen Künstler*innen, deren Arbeit ich in der Vergangenheit und Gegenwart bewundert habe und die mich in den letzten Jahren inspiriert und bewegt haben. Bezüglich der künstlerischen Praxis oder des Mediums war es mir lediglich wichtig, mich auf den Bereich der bildenden Kunst, der visuellen und filmischen Praxis sowie der Performancekunst zu beschränken. Nach einer kurzen Vorstellung der von mir befragten Artists gehe ich näher auf die Interviews, die Auswertung der Gespräche und die Verwendung der gewonnenen Erkenntnisse ein. Mit folgenden Künstler*innen wurde im Zuge meiner Masterarbeit ein Interview geführt:

mirabella paidamwoyo* dziruni (mwoyo) (*1994) ist interdisziplinäre*r Künstler*in, Schauspieler*in, Tänzer*in, Performer*in und Sexarbeiter*in. Im Zentrum deren künstlerischen Arbeit stehen Selbstermächtigung und kollektive Heilungs- sowie Transformationsprozesse. Alltägliche Lebenserfahrungen bilden die Grundlage für die Entwicklung und Anwendung von dekolonialen und antirassistischen Ansätzen, die darauf abzielen, im öffentlichen und privaten Bereich mit nicht-binären, queeren und Schwarzen Ausdrucksformen präsent zu sein und Raum einzunehmen. mwoyo's Projekte verbinden bewegte Körper, performative Elemente, Selbstdarstellung, Inszenierung und einen dynamischen Energieaustausch auf vielschichtige Weise. Das Ziel der künstlerischen Umsetzungen ist es, deutliche Impulse für gesellschaftliche Umbrüche zu setzen und Orte des Dialogs zu schaffen (mirabella paidamwoyo* dziruni 2024).

Elodie Grethens (*1988) künstlerische Arbeiten reichen von konzeptueller Fotografie zu Performance und vielseitigen Foto-, Video- und Objekt-Installationen. Ihre Praxis zielt darauf ab, die Wechselwirkungen zwischen Umgebung, Körper, sozialen Strukturen und gesellschaftlichen Zusammenhängen zu erforschen. Mit einem Fokus auf Körperlichkeit, Vertrautheit, Verbundenheit und Zugehörigkeit nutzt sie ihre Kunst, um die Bildung sozialer Identitäten zu hinterfragen und die Verbindung zwischen dem Einzelnen und der Allgemeinheit zu analysieren. Auf diese Weise versucht Grethen, einen Dialog zwischen ihrer eigenen Wirklichkeit und der Lebensrealität anderer Menschen zu eröffnen (Elodie Grethen 2024). Seit dem Jahr 2022 arbeitet sie zudem als Universitätsassistentin am Institut für Angewandte Fotografie und Zeitbasierte Medien an der Universität für Angewandte Kunst in Wien.

Nina Höchtl (*1978) beschäftigt sich in ihren vorwiegend recherche- und forschungsbasierten Projekten mit der Rolle von Dokumentation, Erzähldynamiken, Wahrnehmung, Fiktion und gesellschaftlichen Veränderungsprozessen im Kontext von Kunst, Machtverhältnissen, historischen Narrativen und Populärkultur. Der Fokus liegt dabei auf feministischen, queeren sowie post- und dekolonialen Ansätzen und Strategien. Sie arbeitet mit einer Vielzahl an Medien wie Fotografie, Video, Klang, Sprache, Text, Archivmaterialien, Performance oder Installationen und organisiert sowie kuratiert selbst unterschiedliche Veranstaltungen, Ausstellungen, Druckobjekte und Veröffentlichungen (Nina Höchtl 2024). Neben ihrer künstlerischen Praxis unterrichtet sie an der UNAM (Nationale Autonome Universität von Mexiko) in Mexico City, gibt unterschiedliche Workshops sowie Vorlesungen und veröffentlicht regelmäßig Texte zu unterschiedlichen Thematiken. Gemeinsam mit Julia Wieger gründete sie 2012 das Sekretariat für Geister, Archivpolitiken und Lücken (SKGAL). Eine Arbeits- und Forschungsgruppe, die sich künstlerisch mit feministischen Methoden, dekolonialen Perspektiven sowie Fragen der Archivpolitik, historischen Erzählungen und Geschichtsdarstellungen beschäftigt (Sekretariat für Geister, Archivpolitiken und Lücken 2023). Zwischen 2013 und 2022 gehörte Höchtl zudem der queer-feministischen Initiative INVASORIX in Mexiko Stadt an, die mit Liedern, Videos, Publikationen und Tarotkarten aktivistische und pädagogische Ansätze verfolgt (Nina Höchtl 2024).

Franzis Kabisch (*1990) ist Künstlerin, Filmemacherin, Kulturwissenschaftlerin, freie Autorin und arbeitet zusätzlich immer wieder als freischaffende Grafik-Designerin. In ihrer künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeit beschäftigt sie sich mit Queerness, Popkultur, Film und Gender, dem situierten Blick, Körperpolitiken, sexueller Selbstbestimmung und Bildung, reproduktiver Gerechtigkeit und Abtreibung. Sie leitet unter anderem Workshops und Seminare über feministische Bildung, Selbstbestimmung und Kritik am Begriff des „Experten“ (Speakerinnen 2024). Im Rahmen ihrer Promotion an der Akademie der Bildenden Künste Wien forscht sie derzeit vor allem zur Darstellung von Abtreibungen in Filmen, Serien und Medien. Sie untersucht dabei etwa wie Schwangerschaftsabbrüche in fiktionalen Plots inszeniert werden, welche Figuren diese haben oder in welchem Kontext sie dargestellt werden (Franzis Kabisch 2024). Neben den Untersuchungen an den Szenen selbst geht es dabei auch um die kritische und insbesondere queer-feministische Auseinandersetzung mit Archiven und Archivmaterial.

Huda Takriti (*1990) ist eine transdisziplinäre Künstlerin, deren Praxis sich zwischen Video, Sound, Skulptur, Installation, Zeichnung und Malerei findet. In ihren Werken thematisiert sie das Verhältnis von Historie und Politik, die Zusammenhänge zwischen Realität, Imagination und Narration, und wie wir unsere eigene Subjektivität erschaffen und wahrnehmen (Kulturvermittlung 2024). Durch das Hinterfragen und Verknüpfen persönlicher und nationaler Erzählungen untersucht sie die Brüche und Leerstellen im historischen Gedächtnis und setzt sich schließlich künstlerisch mit diesen Lücken auseinander (The Golden Pixel Cooperative 2024). Sie ist zudem Mitglied der in Wien ansässigen *The Golden Pixel Cooperative*, ein Verein für zeitgenössische Kunst, Film und Medien (Huda Takriti 2024). Dieser setzt sich mit einer emanzipatorischen, feministischen und diskriminierungskritischen Grundeinstellung in der ansonsten vorwiegend individualistisch geprägten Kunst- und Kulturlandschaft für gemeinschaftliches Schaffen, Teilen und Präsentieren von Kunst und Diskursen ein (The Golden Pixel Cooperative 2024). Des Weiteren absolviert sie derzeit das Doktoratsprogramm *PhD in Practice* an der Akademie der bildenden Künste in Wien.

Insgesamt wurden fünf problemzentrierte Interviews mit Künstler*innen geführt. Diese fanden alle zwischen Jänner 2023 und Mai 2024 statt, wurden mit einem Handy aufgezeichnet und anschließend manuell transkribiert. Außer dem Gespräch mit Nina Höchtl via Zoom,

wurden die Interviews persönlich im Atelier der jeweiligen Künstlerin, in einem Café oder einem Ausstellungsraum geführt und dauerten zwischen 60-130 Minuten. Mithilfe der Fragebögen für die Interviews und den Antworten auf die jeweiligen Fragen wurden letztendlich elf Kategorien in der Transkription festgelegt. Diese lauten: Effizienzkultur (Planen, Strukturieren, Produktivität), (technisches) Verbessern/Perfektion, Wettbewerb/Vergleich/Social Media/Website, Anzahl an Ausstellungen/Projekte pro Jahr/Druck/Lebenslauf, Kunst und Geld verdienen/andere Jobs/ Kommerzialisierung/politische Kunst und Verkauf, Kunst und Mutterschaft, Einreichungsmöglichkeiten/Themenverteilung (bei Grants)/Diversität, Einstieg in die Kunstszene/Erfolg, gewünschte Veränderung für die Kunst- und Kulturszene/für das kreative Arbeiten, Psychische/Physische Gesundheit und Kreativität sowie die letzte Kategorie, in welche wichtige Informationen und Erzählungen, welche sonst keiner anderen Kategorie zuordenbar war, zugeteilt wurden. Die Auswertung folgte nach keiner klassischen sozialwissenschaftlichen Interview-Auswertungsmethodik, da die Gespräche letztendlich nicht die Stütze der gesamten Arbeit darstellen, sondern dieses Fundament bereits durch den zuvor angefertigten theoretischen Rahmen und die vielen unterschiedlichen Texte erstellt wurde. Da sie primär zur Erweiterung der theoretischen Überlegungen und als Reflexionsraum für neue Perspektiven dienten, werden sie im Text nicht direkt zitiert, sondern in die Argumentation eingebunden und kontextualisiert. Der Sinn der Interviews war jedoch auch nicht nur ein einfaches Bestätigen von Problematiken und zuvor herauskristallisierten Strukturen oder Dynamiken. Vielmehr stellen sie eine Art gemeinsames Denken von vielerlei Aspekten, ein Ab- und Vergleichen von Erfahrungen, ein Einholen von weiteren Blickpunkten und Perspektiven und ein Erweitern des bereits theoretisch angefertigten Hintergrundwissens dar. Die Gespräche mit den Künstler*innen stellen zwar nicht den wissenschaftlich essentiellen Teil meiner Masterarbeit dar, waren jedoch genauso erkenntnisfördernd, wichtig und perspektivenerweiternd wie die Vielzahl an theoretischen Arbeiten der von mir in dieser Arbeit verwendeten Theoretiker*innen. Die Erkenntnisse aus den Interviews und die theoretische Grundlage greifen letztendlich auf eine Weise ineinander, die einen symbiotischen und integrativen Ansatz verfolgt und so ein vertieftes Verständnis der behandelten Thematik ermöglicht. Durch die enge Verknüpfung beider Elemente – den praktischen Erfahrungen der befragten Künstler*innen und den theoretischen Konzepten – entsteht ein dynamischer Dialog zwischen Theorie und Praxis.

Dieser Ansatz erlaubte mir, verschiedene Perspektiven miteinander zu verbinden, sodass die theoretischen Überlegungen durch die konkreten Erfahrungen der Interviewpartner*innen weitergedacht und vertieft werden können. Gleichzeitig eröffnen die Interviewergebnisse neue Zugänge zu theoretischen Reflexionen, was zu einem erweiterten Verständnis der Problematik führt und neue Erkenntnisse aufzeigt, die über das ursprünglich formulierte theoretische Modell hinausgehen.

Darüber hinaus war es mir ein Anliegen Erfahrungen aus dem Bereich der bildenden Kunst, der visuellen und filmischen Praxis sowie der Performancekunst in meine Untersuchung einzubeziehen um überprüfen zu können, ob diese mit den Erfahrungsberichten der Forschungsteilnehmerinnen aus der Studie von Christina Scharff vergleichbar sind. Obgleich der klassische Musikberuf und die bildenden Künste unterschiedliche Institutionen, andere eingeschriebene „Regeln“ und verschiedene kreative Prozesse umfassen, lassen sich dennoch einige zentrale Gemeinsamkeiten feststellen. Etwa bestehen in beiden Bereichen prekäre Arbeitsbedingungen, die zu existenziellen Ängsten und Unsicherheiten bei den Künstler*innen oder Musiker*innen führen. Der Zusammenhang dieser Unsicherheiten, beziehungsweise die Frage, inwiefern diese ein wesentlicher Bestandteil neoliberaler Strukturen sind, wird später vor allem in den Kapiteln „Neoliberale Strukturen und ihre Zerstörungsmacht“ (Seite 49) sowie „Der Nutzen von individualisierter Angst“ (Seite 62) näher erörtert. Des Weiteren sind Künstler*innen in beiden Bereichen gezwungen, sich selbst zu vermarkten und in einem hoch kompetitiven Umfeld zu bestehen, was zusätzlichen Druck erzeugt. Zudem fehlt es an nachhaltiger institutioneller Unterstützung, was zu befristeten Projekten, limitierten (bezahlten) Möglichkeiten und finanzieller Unsicherheit führt. Sowohl bei Scharff als auch bei meinen interviewten Personen wurden die existentiellen Ängste im Zusammenhang mit Gelegenheitsarbeit und projektbezogenen Jobs besonders deutlich angesprochen. Vor allem vonseiten jener, die durch Stipendien, bezahlte Teilzeitstellen oder PhD-Stellen eine gewisse finanzielle Stabilität erfahren, wurde hervorgehoben, wie stressig, erdrückend und emotional auslaugend die Erfahrung war, ohne eine solche fixe finanzielle Komponente auszukommen. Diese Ängste sind nicht nur ein direktes Resultat der neoliberalen Deregulierung des Arbeitsmarktes, sondern auch entscheidend für deren Fortbestand, da sie die Problematik weiterhin an der Motivation und Produktivität der Einzelperson festmachen (Scharff 2016, 10). Institutionen und Unternehmen profitieren nicht nur durch die

erschaffene Unsicherheit und den Wettbewerb unter den Künstler*innen/Arbeitnehmer*innen sondern ziehen sich gleichzeitig aus dem Diskurs zurück, wodurch die Verantwortung verschoben wird. Die prekäre Lage zeigt sich nicht nur in den wirtschaftlichen Unsicherheiten und der Abhängigkeit von projektbezogenen Jobs, sondern auch in der Art und Weise, wie individuelle Selbstzweifel und Unsicherheiten strukturell verstärkt werden. Diese Dynamik, die auf die Deregulierung des Arbeitsmarktes basiert, wird jedoch selten direkt von den Betroffenen – sowohl bei Scharff als auch meinen Interviews – hinterfragt. Vielmehr wird die persönliche Unsicherheit oft als natürlicher Teil des künstlerischen Daseins angesehen, was die systemischen Ursachen verschleiert (vgl. Scharff 2016, 10).

Neben diesen existenziellen Unsicherheiten zeigt sich ein weiterer bedeutender Aspekt in den geschlechtsspezifischen sowie rassistischen Ungleichheiten, die vor allem TINFA* Künstler*innen sowie Schwarze, indigene und People of Color Artists betreffen. Trotz vermeintlicher Fortschritte im Bereich der Diversität bleibt die Verteilung von Ressourcen und die institutionelle Unterstützung ungleich. Insbesondere *weiße* Kunstschaaffende profitieren weiterhin von privilegierten Strukturen, während BIPoC (Black People, Indigenous People and People of Color; im Deutschen Schwarze Menschen, indigene Menschen und Menschen of Color) Künstler*innen mit zusätzlichen Barrieren konfrontiert sind, die ihren Zugang zu Förderungen und Sichtbarkeit weiter erschweren. Häufig sind Kunstschaaffende auch mit Herausforderungen wie zum Beispiel der Doppelbelastung durch unbezahlte Care-Arbeit konfrontiert, wodurch ihre Zeit und Energie für die eigene kreative Praxis stark einschränkt wird. Oberflächliche Diversitätsstrategien bieten oft nur symbolische Repräsentation, ohne die strukturellen Bedingungen zu verändern, was zu einer verstärkten Marginalisierung führt. Diese geschlechtlichen und rassistischen Ungleichheiten prägen die beruflichen Werdegänge und schränken die Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung in der Kunstwelt erheblich ein.

Abschließend lässt sich sagen, dass trotz der unterschiedlichen kreativen Prozesse und institutionellen Rahmenbedingungen im klassischen Musikberuf und in der bildenden Kunst die zentralen Gemeinsamkeiten in der prekären Arbeitssituation sowie den geschlechtsspezifischen und rassistischen Ungleichheiten liegen. Diese strukturellen Herausforderungen

prägen die beruflichen Erfahrungen und schaffen für Künstler*innen in beiden Bereichen ähnliche Hindernisse, die ihre kreativen Freiräume und Selbstverwirklichung einschränken.

2. Theoretischer Zugang

In den zahlreichen Werken von Elke Zobl und Catherine Rottenberg sowie Christina Scharffs *The Psychic Life of Neoliberalism* (2016) und Ulrich Bröcklings *Das unternehmerische Selbst* (2007) wird dargelegt, wie sich Kunst und Bildung zunehmend an neoliberale Werte angepasst haben und sich weiterhin daran orientieren. Diese Anpassung zeigt sich in vielen Bereichen, wobei die Ideale zunehmend in ein kapitalistisches System eingebettet werden – allerdings in unterschiedlichem Ausmaß, abhängig von den jeweiligen Subkulturen und Nischen, die oft alternative Perspektiven auf Kunst und Bildung bewahren. Im Folgenden stelle ich diese, für meine Arbeit besonders relevanten, einflussreichen Theoretiker*innen und ihre zentralen Ansätze vor.

Elke Zobl ist eine bedeutende Forscherin im Bereich feministischer Medien- und Kulturstudien. Ihr Forschungsschwerpunkt umfasst Teilhabe, kritische Aktionen, Intervention und Vermittlungs- sowie Austauschprozesse in den Bereichen Kunst, Kultur und Medien (Wissenschaft und Kunst 2024). Ihre Auseinandersetzung mit feministischer Kunst als Widerstandsform gegen patriarchale und neoliberale Strukturen bildete den Ausgangspunkt für meine wissenschaftliche Arbeit. Sie betont, dass diese nicht nur ästhetisch, sondern vor allem auch eine kritische und politische Praxis ist, die darauf abzielt, Machtverhältnisse zu hinterfragen und soziale Gerechtigkeit zu fördern. Im Rahmen meiner wissenschaftlichen Arbeit erachte ich Zobls Ausführungen zu alternativen Netzwerken und kollektiven Praktiken, mit deren Hilfe Künstler*innen kreative Freiräume außerhalb des kapitalistischen Kunstmarktes generieren, als von besonderer Relevanz. Ihre Arbeiten haben mir vor allem dabei geholfen, die ambivalente Rolle von Kunst im Spannungsfeld zwischen Widerstand und neoliberaler Vereinnahmung besser zu verstehen und zu untersuchen, wie feministische Künstler*innen auf diese Herausforderungen reagieren.

Die renommierte Theoretikerin Catherine Rottenberg setzt sich intensiv mit den Mechanismen von Herrschaft und Beherrschung sowie dem Verhältnis von Geschlecht und Politik auseinander. Ihre Arbeiten, insbesondere im Kontext von Neoliberalismus und Feminismus,

zielen darauf ab zu beleuchten und zu analysieren wie Machtverhältnisse Subjekte formen und prägen (Goldsmiths University of London 2024). Des Weiteren untersucht sie auf welche Weise feministische Anliegen im Kontext des Neoliberalismus vereinnahmt und entpolitisiert werden. Ihre kritische Perspektive auf die Verstärkung geschlechtsspezifischer Ungleichheiten durch neoliberale Machtverhältnisse bietet darüber hinaus eine wichtige Grundlage, um zu analysieren wie feministische Künstler*innen nicht nur den allgemeinen Marktzwängen, sondern auch spezifischen geschlechtsspezifischen Diskriminierungen ausgesetzt sind. Ein zentraler Aspekt ihrer Forschung ist es, nicht nur diese Prozesse zu analysieren, sondern auch Wege aufzuzeigen, wie Herrschaftsstrukturen aufgebrochen werden können um Solidarität und soziale Gerechtigkeit über Unterschiede hinweg zu fördern (vgl. Goldsmiths University of London 2024). Zusammengefasst bieten Catherine Rottenbergs Texte wertvolle theoretische Grundlagen für das Verständnis, wie neoliberale Ideologien feministische Kunst, kreatives Schaffen und künstlerische Selbstverwirklichung beeinflussen.

Christina Scharff beschäftigt sich intensiv mit Gender, neoliberalen Strukturen, Medien, Kunst und Kultur mit Schwerpunkt auf digitalem Feminismus, Ungleichheiten in der Kreativ- und Kulturszene, unternehmerischen Subjektivitäten und den psychischen Auswirkungen des Neoliberalismus (vgl. King's College London 2024). Ihr Forschungsprojekt *Young, female and entrepreneurial? Exploring the working lives of young women in the classical music profession*, auf welches sie in *The Psychic Life of Neoliberalism* (2016) eingeht, befasst sich mit den rassistischen, klassen- und geschlechtsspezifischen Ungleichheiten, die den klassischen Musikberuf kennzeichnen, der geschlechtsspezifischen Politik der Selbstvermarktung sowie dem psychischen Auswirkungen des Neoliberalismus und den subjektiven Erfahrungen mit prekärer Arbeit (King's College London 2024). Zusätzlich untersucht sie, wie Künstler*innen gezwungen sind, ihre kreative Arbeit an marktorientierte Erwartungen anzupassen und sich als eigenständige Unternehmer*innen zu positionieren, was den Druck zur Selbstoptimierung verstärkt. Scharffs Arbeit bietet somit wertvolle Erkenntnisse über die Art und Weise, wie Künstler*innen unter neoliberalen Bedingungen agieren und ihre kreative Praxis samt vielseitiger Herausforderungen navigieren.

Ulrich Bröcklings *Das unternehmerische Selbst* (2007) ist eine zentrale Arbeit zur Analyse der neoliberalen Subjektivierung. Er untersucht darin, wie das Individuum im neoliberalen

Zeitalter zunehmend als Unternehmer*in ihrer selbst verstanden wird. Dieses Konzept beschreibt, wie Menschen dazu angeleitet werden ihre gesamte Existenz als unternehmerisches Projekt zu betrachten. Sie sollen sich kontinuierlich selbst optimieren, flexibel bleiben und eigenverantwortlich handeln – immer im Hinblick auf Effizienz, Erfolg und Wettbewerbsfähigkeit. Dies betrifft nicht nur das Arbeitsleben, sondern greift tief in das persönliche und soziale Leben ein, indem Menschen angehalten werden ihr eigenes „Humankapital“ zu managen. Er zeigt auch, dass dieser ständige Druck zur Selbstoptimierung und Selbstverantwortung psychische Belastungen mit sich bringt, da das Scheitern individuell zugeschrieben wird (vgl. Bröckling 2007). Bezogen auf Künstler*innen bedeutet dies zum Beispiel, dass diese sich nicht nur auf ihre künstlerische Praxis konzentrieren können, sondern sich stetig auch als kreative Selbstunternehmer*innen vermarkten und ständig an ihrer Sichtbarkeit, ihrem Marktwert und ihrem Erfolg arbeiten müssen. Bröcklings Analyse half mir dabei, die Dynamiken von Selbstvermarktung, Wettbewerb und Effizienz sowie die damit verbundenen sozialen und psychischen Folgen besser zu verstehen und diese Erkenntnisse mit den Erfahrungen der befragten Künstler*innen aus meinen Interviews in Verbindung zu setzen.

Diese Reihe an Arbeiten sowie auch die Texte von Rosalind Gill, Stuart Hall, Eva Illouz, Akane Kanai und Lynne Layton lieferten das notwendige theoretische Wissen um den Fragebogen für die Interviews erstellen zu können und infolgedessen den Schaffensprozess feministischer Kunst mit der notwendigen Expertise untersuchen zu können. Mit den Erkenntnissen aus den verschiedenen Werken galt es mit den befragten Künstler*innen herauszufinden, inwiefern ein persönlicher und individueller kreativer Prozess unter ökonomischen Druck überhaupt gegeben ist und wie sehr feministische Künstler*innen bewusst gegen diese Strukturen arbeiten. Die gewonnenen Erkenntnisse von Zobl, Rottenberg, Scharff und Bröckling waren also sowohl die ausschlaggebenden Werke für mein Vorhaben und stellten zugleich auch die theoretische Stütze für meine Masterarbeit dar.

3. Feministische Kunst

3a. Definition/Begriffliche Klärung & Möglichkeiten

Der Versuch feministische Ästhetik zu definieren und damit eine Box zu erschaffen, welche als notwendige Definitionskategorie benannt wird, wäre schlichtweg unmöglich, noch mehr jedoch schädlich und reduktiv. In diesem Sinne wäre jegliche Kunst, welche von Feminist*innen geschaffen wurde und nicht jener Ästhetik entspricht auch keine feministische Kunst, wodurch es eine singuläre künstlerische Praxis beziehungsweise einen richtig und einen falschen Weg definiert, in welchem feministische Kunst hergestellt und präsentiert werden soll. Welche Bereiche ein feministischer Standpunkt in Kunst oder auch anderen Bereichen abdeckt, hängt von der jeweiligen Künstler*in oder Theoretiker*in ab. Erwartungen, dass etwa bestimmte Thematiken umgesetzt oder das feministische Konzept klar erkennbar sein muss, dürfen keine Grenze um die breitgefächerte Kategorie legen. Feminismus soll Objektivierung und Marginalisierung nicht reproduzieren, sondern muss versuchen, diese aufzuheben und nicht nur für gleichberechtigte, sondern vor allem für gerechte Strukturen kämpfen. Es geht darum Ungerechtigkeiten, Differenzen und Unterdrückung aufzuzeigen und gemeinsam eine gerechte Zukunft zu imaginieren und feministische Kunst hat das Potential dies auf verschiedene Art und Weise für unterschiedliche Zielgruppen zu verbildlichen oder vergegenständlichen und neue oder andere Konzepte und Ideen hervorzubringen.

Im Rahmen der Untersuchung des Einflusses neoliberaler Strukturen auf feministische Kunst ist zu berücksichtigen, dass sich diese nicht allein auf den künstlerischen Schaffensprozess und das fertige künstlerische Werk beschränkt. Eine Analyse muss darüber hinaus auch die Perspektiven und Hintergründe der feministischen Künstler*innen einbeziehen, die diese Arbeiten konzipieren und umsetzen. Diese Gruppe ist jedoch keine homogene Einheit, die durch identische Vorgeschichten und Überzeugungen verbunden ist. Vielmehr eint sie ein ähnliches Anliegen, nämlich bestimmte Themen sichtbar zu machen, politisches Wissen künstlerisch zu artikulieren und gesellschaftliche Werte zu hinterfragen (vgl. Meskimmon 2003, 3f). In der Erforschung geht es ebenso um Aspekte wie Subjektivität, geschichtliche Prägungen, kulturelle Konventionen, Ausgrenzungen und bestehende Rollenbilder. Die Analyse richtet sich auch auf Fragen nach dem Ursprung dieser Regeln und Kanons sowie

welche Gruppen dabei außen vor gelassen wurden. Darüber hinaus wird durch eine detaillierte Betrachtung erforscht, wie neoliberale Strukturen dazu beitragen Ungleichheiten in der Kunstwelt zu verstärken oder zu reproduzieren. Historisch wurde insbesondere Frauen sowie nicht-*weißen*, nicht-westlichen, nicht-cis-geschlechtlichen und nicht-heteronormativen Personen eine Stimme und Subjektivität in der Kunstwelt verwehrt oder erschwert (Meskimmon 2003, 8). Wie einige feministische und antikoloniale Denker*innen versucht auch ein Teil der feministischen Kunst, die Stimmen von jenen hervorzuheben, die als „Andere“ kategorisiert wurden und werden, und den starren Fokus vom *weiß* männlichen Kanon abzuwenden. Ziel ist es, internationale und intersektionale Vielfältigkeit zu fördern und sich gegen einseitig westlich-normative Paradigmen zu positionieren (Meskimmon, 8). Besonders wichtig ist es, nicht auf eine oberflächliche Vielseitigkeit hinzuarbeiten, sondern tatsächlich den Diskurs für vor allem queere, TINFA*, Schwarze und People of Color Künstler*innen sowie Kunstschaffende mit Behinderung zu öffnen. Es geht darum, ihnen nicht nur einen Platz auf der Bühne zu bieten, sondern sie tatsächlich in alle Ebenen des Kunstsektors einzubinden und ihnen eine Stimme zu geben, anstatt sie lediglich als „Token“ der Diversität zu nutzen – also als symbolische Vertreter*innen, die Vielfalt nach außen hin demonstrieren sollen, ohne dass echte Inklusion und strukturelle Veränderungen stattfinden.

3b. Das politische Potential

But one of the main reasons is to create an oppositional history and an alternative to the narrow and distorted mainstream representation of women, queer people, and transgender people, an alternative that reflects and resists their cultural devaluation. (Schilt 2003, zit. nach Zobl 2009, 5)

Feministische Kunst birgt ein erhebliches Potenzial bestehende gesellschaftliche Normen und Muster herauszufordern, patriarchale und kapitalistische Strukturen zu kritisieren und sich für Gerechtigkeit in unterschiedlichen Aspekten einzusetzen. Sie bietet Künstler*innen eine Plattform, ihre Erfahrungen, Perspektiven und politischen Kämpfe durch unterschiedlichste Methoden und Medien auszudrücken. Feministisches Schaffen kann eine Art Ventil darstellen und es vereinfachen Themen wie Sexismus, Objektifizierung, Geschlechtsidentität, Sexualität, Rassismus singular oder intersektional anzusprechen und diese durch die visuelle Ebene gleichzeitig auch greifbarer zu machen. Durch verschiedene Umsetzungen und Techniken zielen feministische Künstler*innen darauf ab das Bewusstsein zu schärfen, zum Nachdenken

anzuregen, ideologische Strukturen zu hinterfragen und gesellschaftliche Veränderungen anzustoßen. Darüber hinaus hat feministische Kunst die Kraft marginalisierte Stimmen zu stärken, bestehende Schönheitsideale zu hinterfragen und neu zu definieren, und Solidarität unter Menschen zu fördern, die sich für Gerechtigkeit einsetzen. Insgesamt stellt feministische Kunst sowohl ein mächtiges Werkzeug für kulturelle Kritik dar, als auch ein Instrument der Ermächtigung und trägt zu fortlaufenden Dialogen über Gender, Identität, Klasse, Rassismus und Gleichberechtigung bei. Klasse wird in meiner Arbeit wie auch in *Working Class Daughters - Über Klasse sprechen* (2024) nicht nur über Ausschlüsse, Diskriminierungen oder die „Stellung im Produktionsprozess“ verstanden, sondern auch durch Selbstverständnisse, Alltagserfahrungen sowie soziales und kulturelles Kapital der Menschen definiert (Dreit/Dreit/Lampe/Sonderegger 2024, 18f). Indem Kunstschaaffende sich auf unterschiedliche Aspekte aus Politikwissenschaft, Geschichte, Kunsttheorie, Postkolonialismus, Gender Studies etc. beziehen und diese innerhalb vielerlei Disziplinen umsetzen, können Ansätze und Denkweisen interdisziplinär weiterentwickelt und gedacht werden. Durch diese fachübergreifende Praxis werden Zusammenhänge und Einflüsse aus verschiedenen Perspektiven bearbeitet und umgesetzt, wodurch eine Vielzahl an Blickwinkeln repräsentiert und ermöglicht werden. Dadurch hat feministische künstlerische Praxis das Potential komplexe Strukturen anders oder differenzierter aufzubereiten und somit etwa außer-akademische oder nicht-aktivistische Kreise zu erreichen (vgl. Fingerlos 2002, 9). Zum einen wird so die Menge für feministische Kämpfe erweitert aber gleichzeitig auch eine emotionale Ebene zur theoretischen geboten. Politische Forderungen bekommen so eine Assoziationsebene, wodurch sie sich einfacher an Lebensrealitäten knüpfen lassen und gemeinsam entsprechende Umsetzungen imaginiert werden können. Feministische Kunst kann also eine Art Vermittlungs- und Inklusionswerkzeug darstellen.

Ein weiteres Anliegen feministischer Kunstpraxis besteht darin, die vermeintliche Neutralität im Kunst- und Kulturbereich zu hinterfragen. „Die analytischen Auslassungen sind nur die Konsequenz verleugneter Machtdynamiken der Kunstwelt, die, beharrlich genährt von einer Sichtweise traditioneller Kunstgeschichte, Kunst als neutral, außerhalb des Sozialen und Politischen situiert“ (Fingerlos 2002, 12). Das Beleuchten und infrage stellen von Hierarchien, Normen und gesellschaftlicher Annahmen ist ein Kernpunkt feministischer Praxis. Es geht darum, den Status Quo als eine durch vielfältige historische und gesell-

schaftliche Faktoren geprägte (wenn auch lange bestehende) Momentaufnahme zu begreifen, statt als ein unveränderbares, natürlich festgeschriebenes Regelwerk. Das Aufrechterhalten und Reproduzieren dieser festgelegten Normen erfordert eine kontinuierliche Praxis, die sich auch im Kunstbereich in Form von Ausschlüssen und Zuschreibungen manifestierte und weiterhin manifestiert. Durch jahrelanges Fortbestehen dessen sind die Bahnen diskriminierender Realität im Kunstsektor so eingefahren, dass *weiße* männliche künstlerische Exzellenz als die Norm galt beziehungsweise gilt und alle anderen als jeglichen Widrigkeiten trotzen Einzelfälle dargestellt werden.

Diese einseitig männliche Kunstgeschichte wird zusätzlich oft damit gerechtfertigt, dass es „natürlich“ sei – *weiße* Männer seien angeblich inhärent künstlerischere und talentiertere Wesen. Wäre dies nicht so, so der Gedanke, hätte man selbstverständlich allen Zugang zu künstlerischer Bildung gewährt; die Klassenfrage wird dabei jedoch vollständig ausgeblendet. Klasse, Reichtum und sozialer Stand waren jedoch entscheidende Faktoren für *weiße* Vorherrschaft und prägten die Kunstgeschichte maßgeblich. Durch das bewusste Ausklammern davon wird die Thematik vereinfacht und abgeflacht sowie Verantwortung für diese Ausgrenzungen weiter abgelehnt. Indem feministische Kunst die class-, race- und genderspezifischen Verwobenheiten beleuchtet und diese dekonstruiert, bringt sie also nicht nur eine notwendige theoretische Neuausrichtung in die Kunstwelt ein, sondern schafft auch konkrete Ansatzpunkte für tiefgreifende Veränderungen (Fingerlos 2002, 13). Dieser Wandel zielt darauf ab, Ausschlüsse und Ungleichheiten in der Kunstwelt aufzubrechen, indem bisher übersehene Perspektiven eingebracht und verfestigte Strukturen hinterfragt werden. So eröffnet sich die Möglichkeit, die Kunstwelt inklusiver zu gestalten und historisch verankerte Machtverhältnisse nachhaltig zu verändern. Kunst entsteht niemals in einem sozialen und gesellschaftlichen Vakuum und der alt eingesessene, hartnäckige Kunstbegriff muss so weit ins Wanken geraten, dass er durch die Möglichkeiten feministischer Ansätze transformiert werden kann. „Kunst per se soll als Politikum behandelt und analysiert werden“ (Fingerlos 2002, 13).

Kunst als politische Praxis bezieht sich darauf, dass Kunst nicht nur als ästhetisches oder abgeschlossenes Werk verstanden wird, sondern als ein fortlaufender, gesellschaftlich engagierter Prozess. Dabei wird die Kunst als Mittel zur politischen Einflussnahme genutzt,

nicht nur durch das Endprodukt, sondern auch durch den gesamten kreativen Prozess, die Motivation und die Reflexion, die hinter dem Werk stehen. Anstatt also ein Werk lediglich als eine passive Repräsentation gesellschaftlicher oder politischer Themen zu sehen, wird die Kunst in diesem Ansatz zu einem aktiven Instrument, das die gesellschaftlichen und politischen Strukturen hinterfragt, kommentiert oder sogar verändert. Dies bedeutet auch, dass sich das Augenmerk von einem „fertigen“ Kunstwerk weg hin zu den vielschichtigen, offenen Prozessen des Machens und Reflektierens verlagert. Der kreative Akt, die politische Motivation der Künstler*in und der theoretische Unterbau sind wichtige Aspekte, die in den Vordergrund treten. Es muss dabei nicht immer ein „fertiges“ Werk geben– vielmehr ist der Prozess in dem die Kunst entsteht selbst eine politische Handlung und kann daher wichtiger sein als ein finales Objekt. Auf diese Weise entsteht ein Raum, in dem politische und gesellschaftliche Themen nicht nur thematisiert, sondern direkt in der künstlerischen Praxis verhandelt und gestaltet werden. Dieses Verständnis von Kunst als Prozess betont zudem die Notwendigkeit, sich vom rein Visuellen oder Objekthaften zu lösen und das Projekt als Ganzes wahrzunehmen (vgl. Rukschcio 2000, 44). Bezogen auf feministische Kunst kann der gesamte Schaffensprozess, der Austausch oder die Zusammenarbeit mit Betroffenen ein Teil des Werkes sein und den politischen Kampf für Gleichberechtigung verkörpern, statt dass lediglich ein finales, greifbares Objekt als „Resultat“ steht. Zum Beispiel kann ein einzelnes Foto als Endprodukt einer feministischen Arbeit einen Ist-Zustand darstellen oder auf einen bestimmten politischen Kampf aufmerksam machen. Für ein anderes Projekt könnte es jedoch auch etwas Abgeschlossenes oder Erzieltes simulieren und so den Kontext für das Publikum gewissermaßen abschließen. Der Prozess steht hierbei für den feministischen Kampf und das Endprodukt stellt den Gewinn dessen dar. Dem Publikum wird somit die Fähigkeit zugesprochen, die Facetten und Wichtigkeit unterschiedlicher Aspekte eines Projektes verstehen und nachvollziehen zu können und wollen. Dadurch entsteht ein Austausch zwischen der schaffenden und der betrachtenden Person anstatt der üblichen Künstler*in zu Betrachter*in oder Kritiker*in Dynamik. Im Kontext politischer Kunst ist das Ziel nicht die Begeisterung durch ein einzelnes Werk, sondern das Aufzeigen und gemeinsam in den Dialog treten. Dadurch werden ästhetische und gesellschaftliche Ansprüche und Normen in der Kunstwelt laufend hinterfragt und aufgebrochen. Es gilt den „herrschenden, konventionellen Künstlerbegriff zu entmythologisieren“ und Künstler*innen als Teil der Gesellschaft zu

verstehen anstatt sie als von außen auf diese blickend darzustellen (vgl. Rukschcio 2000, 46). Diese Form der künstlerischen Praxis eröffnet also eine Perspektive, in der Kunst nicht das Ende einer politischen Aussage ist, sondern ein Mittel, das offen und prozesshaft bleibt und fortlaufend zur gesellschaftlichen Auseinandersetzung beiträgt.

3c. Ambivalenzen

Feministische und politische Kunst bewegt sich in einem komplexen Spannungsfeld, das sowohl den kreativen Prozess als auch ihre Präsentation und Rezeption betrifft. In diesem Kapitel gebe ich einen groben Überblick über die Vielzahl an Ambivalenzen, wohingegen ich mich in späteren Kapiteln einigen bestimmten Punkten nochmals genauer und umfangreicher widme. Künstler*innen stehen oft vor der Herausforderung zwischen dem freien kreativen Ausdruck und der klaren Vermittlung politischer Botschaften zu balancieren. Diese Spannung spiegelt sich darin wider, dass politische Kunst durch Mehrdeutigkeit und künstlerische Freiheit fasziniert, was jedoch dazu führen kann, dass ihre politische Botschaft verwässert oder unterschiedlich interpretiert wird. Kunstschaffende stehen dabei vor der Schwierigkeit abzuwägen wie viel Kontrolle sie über die Deutungshoheit ihrer Werke ausüben wollen oder ob sie die Interpretation bewusst offen lassen, um vielfältige Perspektiven und Diskussionen zu fördern. Gleichzeitig ergibt sich in der Rezeption das Problem des Echokammereffekts: Politische Kunst erreicht oft primär diejenigen, die ähnliche Überzeugungen teilen, und stößt dabei nicht immer über diese Grenzen hinaus auf eine breitere gesellschaftliche Debatte. Der Dialog über diese Grenzen hinaus ist jedoch entscheidend, um tatsächliche gesellschaftliche Veränderungen anzustoßen, was die Künstler*innen vor die Herausforderung stellt, einen Balanceakt zwischen Zugänglichkeit und Provokation zu meistern. Dieser innere Konflikt zwischen der Wirkkraft provokativer Kunst, die polarisiert und konfrontiert, und der Notwendigkeit ein größeres Publikum zu erreichen, bleibt ein prägender Aspekt. Zudem steht feministische und politische Kunst vor der Frage, ob sie sich zeitlose und universelle Anliegen zu eigen macht oder auf aktuelle gesellschaftliche und politische Ereignisse reagieren soll. Werke, die auf spezifische politische Momente abzielen, können schnell an Relevanz verlieren, während solche, die zeitloser gestaltet sind, möglicherweise weniger unmittelbar in politische Diskurse eingreifen. Dieses Abschätzen zwischen der Dauerhaftigkeit und der Zeitgebundenheit politischer Kunst beeinflusst den künstlerischen Prozess spürbar. Hinzu

kommt die permanente Challenge der Zensur, der sich viele Künstler*innen stellen müssen. Besonders feministische Kunst, die kulturelle Normen und etablierte Machtstrukturen hinterfragt, sieht sich häufig sowohl staatlicher Zensur als auch den Einschränkungen durch den Kunstmarkt oder gesellschaftlichen Widerständen ausgesetzt.

Eine weitere Ambivalenz betrifft die Repräsentation und die Authentizität der dargestellten Themen. Während feministische Kunst dazu beitragen kann marginalisierte Stimmen zu ermächtigen und gesellschaftliche Ungerechtigkeiten sichtbar zu machen, besteht die Gefahr, dass komplexe Identitäten vereinfacht oder von Personen dargestellt werden, die selbst nicht zu den betroffenen Gruppen gehören. Diese Spannungen zwischen Solidarität, Aneignung und der Gefahr einer reduzierten Darstellung feministisch-politischer Themen machen den Schaffensprozess herausfordernd. Zudem läuft die Kunst Gefahr durch Vereinfachung zugänglicher zu werden, was die Integrität der Botschaft untergraben oder die Vielschichtigkeit der feministischen Kämpfe reduzieren kann. Mit dieser Herausforderung der Repräsentation und der Gefahr der Vereinfachung geht auch eine weitere Ambivalenz einher, die sich in den oft paternalistischen Strukturen zwischen Künstler*innen, Kurator*innen, Institutionen und den marginalisierten Gruppen, die sie ansprechen oder repräsentieren wollen, zeigt. Dieses Spannungsfeld betrifft nicht nur die Künstler*innen, sondern vor allem auch Kurator*innen und Institutionen, die vor dem Dilemma stehen, ob und wie sie Räume schaffen oder gestalten können, ohne dabei in die Falle paternalistischer Strukturen zu tappen. Vor allem für Kurator*innen und Institutionen entsteht hier eine Ambivalenz zwischen dem Wunsch, marginalisierten Gruppen eine Stimme zu geben, und der Gefahr, diese Gruppen in einer Weise zu „ermächtigen“, die letztlich ihre eigene Autonomie infrage stellt. Um diese Grenze zwischen Solidarität und Bevormundung in der feministischen und politischen Kunst richtig zu ziehen, bedarf es einer Kommunikation, die von Empathie, Dialog auf Augenhöhe und einem tiefen Bewusstsein für Machtstrukturen geprägt ist. Zentral ist dabei das aktive Zuhören und die Einbeziehung der betroffenen Gruppen, damit diese selbstbestimmt agieren und ihre eigenen Anliegen formulieren können, anstatt für sie zu sprechen. Alle Beteiligten müssen ihre eigene Machtposition und Privilegien transparent reflektieren, um zu verhindern, dass paternalistische Strukturen unbewusst reproduziert werden. Eine ko-kreative und kollaborative Herangehensweise kann helfen, Gleichberechtigung im künstlerischen Prozess zu fördern, indem die Beteiligten gemeinsam gestalten und nicht einer Hierarchie folgen.

Zudem sind kritische Reflexion und kontinuierliche Feedback-Schleifen notwendig, um sicherzustellen, dass die Zusammenarbeit tatsächlich solidarisch bleibt und auf etwaige Ungleichgewichte reagiert werden kann. Diese Kommunikation erfordert auch eine bewusste Dezentrierung der eigenen Perspektive, um die Vielfalt der Erfahrungen und Ansichten der betroffenen Gruppen anzuerkennen. Darüber hinaus müssen Künstler*innen und Institutionen darauf achten die Anliegen marginalisierter Gruppen nicht zu vereinnahmen oder zu instrumentalisieren, sondern ihre Autonomie zu respektieren. Diese Form der Kommunikation ist ein kontinuierlicher Lernprozess, welcher Geduld, Offenheit und ein stetiges Hinterfragen des Dialogs auf Augenhöhe erfordert, um eine wirklich solidarische Zusammenarbeit zu gewährleisten. Ohne sie besteht die Gefahr, dass anstatt dem Dekonstruieren genau jene Machtstrukturen reproduziert werden, und Machtpositionen nicht nur aufrechterhalten, sondern sogar verstärkt werden. Gerade deshalb ist diese Art des Austausches vor allem auf institutioneller Ebene zu beachten. Institutionen, die als „Kontaktzonen“ fungieren, in denen unterschiedliche soziale und kulturelle Positionen aufeinandertreffen, ermöglichen zwar den Austausch, setzen aber gleichzeitig Rahmenbedingungen, die sowohl Ermächtigung als auch Verunmöglichung bedeuten können (vgl. Benzer/Sternfeld 2016, 127). Hier liegt die Herausforderung für Kurator*innen, Institutionen und Künstler*innen gleichermaßen darin, einen Raum zu schaffen, der zwar Zugänge bietet, aber nicht durch eine paternalistische Logik den Anspruch erhebt, die Autonomie derjenigen, denen dieser Raum vermeintlich „gegeben“ wird, zu untergraben. Diese Ambivalenz zwischen „Möglichmachen“ und „Selbstermächtigung“ spiegelt die Herausforderung wider, wie feministische und politische Kunst in diesen Kontexten funktionieren kann, ohne die Grenzen zwischen solidarischem Handeln und paternalistischer Manipulation zu verwischen. Hierbei stellt sich die Frage, wie Künstler*innen und Institutionen sich selbst zurücknehmen können, um Raum für authentische Begegnungen und Auseinandersetzungen zu schaffen, ohne die Autonomie der beteiligten Gruppen und Personen zu untergraben oder ihre eigene Position zu verleugnen.

Eine weitere Herausforderung ist das bewusste Verweigern von Effizienzanforderungen, das feministische und politische Kunst prägt. Diese Haltung verleiht ihr eine besondere Widerstandskraft gegen das neoliberale Effizienzdenken des Kapitalismus. Gerade durch ihre Nicht-Effizienz kann Kunst alternative Denkweisen und neue Perspektiven eröffnen, die sich den klaren, rationalen und messbaren Logiken entziehen, die in anderen Bereichen – wie der

Wissenschaft oder Mathematik – dominieren (vgl. Benzer/Sternfeld 2016, 123). Feministische und politische Kunst widersteht damit oder widersetzt sich dem Druck ausschließlich als Instrument für messbare gesellschaftliche Veränderungen oder kurzfristige politische Ziele genutzt zu werden. Diese Weigerung, sich in den Dienst der Effizienz und Produktivität zu stellen, ist subversiv und trägt dazu bei, dass Kunst ein Raum bleibt, in dem das Unkalkulierbare, Unvorhersehbare und Mehrdeutige Platz finden kann und den dominierenden Logiken des Kapitalismus ein Gegengewicht geboten wird. Gleichzeitig offenbart sich hier jedoch ein zentrales Paradoxon: Wenn Kunst zu sehr den Anforderungen an Effizienz und Nützlichkeit nachgibt, verliert sie ihre besondere Kraft und ihre Fähigkeit, alternative Diskurse anzustoßen oder unterschiedliche Perspektiven anzubieten. Das Streben nach Wirksamkeit, das auch in politischen Bewegungen oft gefordert wird, könnte die transformative Wirkung feministischer und politischer Kunst letztlich schwächen, indem sie ihre ursprüngliche Freiheit einbüßt und ihre besondere Rolle als Ort der Reflexion und der Vieldeutigkeit verliert. In dieser Spannung steht feministische und politische Kunst vor dem Dilemma, einerseits gesellschaftliche Veränderungen bewirken zu wollen, andererseits aber ihre besondere Rolle als reflexive und transformative Kraft zu verlieren, wenn sie sich zu sehr an die Logiken des Kapitalismus anpasst. So kritisiert auch Nora Sternfeld diesen neoliberalen Versuch der Instrumentalisierung von Kunst und wie dieser selbst für den kapitalistischen Kontext absurd und lächerlich sei (Benzer/Sternfeld 2016, 123). In diesem Sinne bietet die Kunst einen Raum, der sich den kapitalistischen Anforderungen entzieht, und genau in dieser Nicht-Effizienz liegt ihre besondere Fähigkeit, neue gesellschaftliche Denk- und Handlungsmöglichkeiten zu eröffnen, die durch die Forderung nach eben jener Effizienz gefährdet werden könnten. Darüber hinaus steht feministische Kunst unter dem Druck der Kommerzialisierung. Wenn feministische Kunst in den Mainstream gelangt, besteht die Gefahr, dass sie sich den Erwartungen des Marktes oder der breiten Öffentlichkeit anpassen muss und dadurch ihre radikale oder subversive Kraft und kritische Schärfe verliert. Ein weiteres Spannungsfeld entsteht, wenn diese Kunst von etablierten Institutionen wie Museen oder Galerien anerkannt wird – Institutionen, die selbst oft Teil des kritisierten patriarchalen oder kapitalistischen Systems sind. Diese Akzeptanz kann die Frage aufwerfen, ob die Kunstform tatsächlich subversiv und glaubwürdig bleiben kann, wenn sie innerhalb dieses Establishments ausgestellt und gefeiert wird. Diese Vielzahl an Ambivalenzen machen

feministische und politische Kunst gleichzeitig kraftvoll und herausfordernd, da sie das Potenzial birgt, soziale und politische Diskurse zu beleuchten und hinterfragen, während sie stets mit dem Balanceakt zwischen dem Druck, gesellschaftlich wirksam zu sein, und dem Anspruch, frei und ungebunden zu bleiben, konfrontiert ist.

3d. feministische Kunstvermittlung

Welche Bilder werden im Alltag und in den Medien verwendet, um Geschlechterrollen herzustellen? Wie werden Ungleichheiten und Heteronormativität reproduziert? Warum besteht die Notwendigkeit, alternative Medien selbst zu produzieren? Wie kann eine Praxis des Selbermachens zum Ausdruck von Kritik werden? Inwiefern kann das, was von der Gesellschaft als *normal* und *schön* angesehen wird, hinterfragt und umgedeutet werden – welche Gegenbilder können dem entgegengesetzt werden? Und produzieren diese ihrerseits wiederum Normen? (Zobl 2020, 140)

Unter feministischer Kunstvermittlung meint dieses Kapitel kein fest definiertes Konzept oder einen singulären Weg der Vermittlung, sondern unterschiedliche Ansätze und Möglichkeiten, welche über die traditionellen Wege Kunst zu präsentieren, zu veröffentlichen oder zu verbreiten hinausgehen. Dabei stehen nicht nur künstlerische Werke und Prozesse im Mittelpunkt, sondern vor allem feministische Themen wie Gendergerechtigkeit, die Sichtbarkeit von trans-, inter-, nicht-binären und agender Personen sowie Frauen (TINFA*), Queer-Feminismus, Rassismuskritik und intersektionale Perspektiven. Sie zielt darauf ab, strukturelle Ungleichheiten, Machtverhältnisse sowie die Repräsentation von Gender, Identität, Sexualität, Körper und rassistischen Strukturen in der Kunst und Gesellschaft zu hinterfragen. Dazu ist es erforderlich, traditionelle Narrative der Kunstgeschichte einer kritischen Prüfung zu unterziehen, um festzustellen, in welchem Umfang sie zur Reproduktion von Machtverhältnissen beitragen. Denn um bestehende und eingeschriebene Machtstrukturen dekonstruieren zu können, muss zunächst die Dominanz männlicher Künstler sowie die Marginalisierung bestimmter Identitäten in der Kunstgeschichte als auch der aktuellen Kunst- und Kulturlandschaft beleuchtet und benannt werden. Das Schicksal zahlreicher herausragender Künstler*innen, deren Werke übersehen, vergessen oder verloren wurden, sollte dabei als Warnsignal dienen und verdeutlichen, wie entscheidend es ist, solche Ausschlüsse künftig zu verhindern (vgl. Below 1992, 89). Des Weiteren ist es erforderlich, rassistische Strukturen sowie *weiße* Privilegien, soziale Klassenverhältnisse, konventionelle

geschlechtsspezifische Rollenzuweisungen und Care-Arbeit zu hinterfragen, da diese maßgeblich zur Ungleichheit und Exklusion in der Kunstwelt beitragen. Nur durch das Infrage stellen dieser vorherrschenden Erzählungen kann eine gerechtere und inklusivere Perspektive auf Kunst geschaffen werden.

Diese kritische Auseinandersetzung erfordert jedoch nicht nur eine theoretische Reflexion, sondern auch eine Veränderung in den strukturellen Prozessen der Kunstproduktion und -vermittlung. So wird die ansonsten häufig hierarchische Zusammenarbeit zwischen Institutionen, Kurator*innen und Künstler*innen durch einen partizipativen Ansatz abgelöst, bei dem alle Beteiligten aktiv und transparent in den Umsetzungs- und Vermittlungsprozess eingebunden sind. Unter transparenter Zusammenarbeit ist demgemäß das Gegenteil einer lediglich oberflächlichen Kooperation und insgeheim vorgefertigten Umsetzungsidee zu verstehen. So können alle ihre Perspektiven und Vorstellungen einbringen und direkt an der Gestaltung und Weiterentwicklung von Kunst und feministischen Themen teilhaben. Wichtig ist, sich bewusst mit den bestehenden Hürden und Exklusionen in der Vermittlung auseinanderzusetzen und zu hinterfragen, wie die eigene Beteiligung am Prozess zur Mitgestaltung dieses Bereichs beiträgt (Zobl 2020, 144). Die Entwicklung eines gemeinsamen und respektvollen Ausstellungskonzeptes kann neben dieser Art der engeren Zusammenarbeit auch über Workshops, kollektive Kunstprojekte oder öffentliche Diskussionen erfolgen. Dadurch ist die Präsentation von Werken das Ergebnis einer vorhergehenden, interdisziplinären und interkulturellen Zusammenarbeit und integraler Bestandteil einer umfassenderen, kollaborativen Praxis, die sich an den Idealen der beteiligten Künstler*innen orientiert. Diese Praxis rückt einen weiteren wesentlichen Aspekt der feministischen Kunstvermittlung in den Fokus, nämlich die Intersektionalität. Die intersektionale Perspektive verdeutlicht die Verflechtung verschiedener Formen von Diskriminierung und Privilegierung, wie beispielsweise Gender, Race, Klasse, Alter, Staatsbürger*innenschaft, Behinderung oder sexuelle Orientierung. Dadurch wird eine breitere und inklusivere Vermittlung geschaffen, welche die Vielfalt von Lebensrealitäten stärker miteinbezieht und gleichzeitig die Reproduktion diskriminierender oder bevorzugender Mechanismen verhindert. Gleichzeitig wird auch der Blick auf die Strukturen der Kunstwelt selbst geschärft. Museen und Galerien, die oft patriarchale und eurozentrische Normen reproduzieren, werden hinterfragt, und es wird gefordert, dass diese Institutionen diverser und gerechter werden. Denn solange diese an der

männlichen Künstlergenie-Überzeugung festhalten und mit Ausstellungen oder dem Zeigen der Werke von allen anderen Künstler*innen umgehen, als wäre dies eine Gefälligkeit, stehen dieser institutionelle Umgang mit Kunst und feministische Ideale im Widerspruch zueinander. Indem die Arbeiten von TINFA* Artists nur als gelegentliche Abwechslung in das Institutionen- und Galerieprogramm aufgenommen werden, zementieren und reproduzieren sie weiterhin das männliche Künstlerideal, während sie lediglich eine marginale Ergänzung einfügen, die suggeriert, dass in Ausnahmefällen auch andere als cis Männer Kunst schaffen, die es wert ist, gezeigt und gesehen zu werden. So wird dieses Schaffen weiterhin als unerheblich betrachtet und das dominante Ideal nicht wirklich herausgefordert. Immer wieder wird argumentiert, dass die allzu häufig gezeigte Kunst nun einmal neutraler oder unpolitisch sei und mehr Menschen anspricht. Im Gegenzug wird behauptet, dass feministische und politische Kunst akademisch oder kompliziert sei und nur eine kleine Zielgruppe anspricht. Natürlich muss feministische Kunstvermittlung sich zur Aufgabe machen, nicht durch den Gebrauch von exklusiver oder elitärer Sprache den Zugang und die Rezeption zu verweigern oder zu verhindern. Nichtsdestotrotz ist vor allem die aktuelle Kunstvermittlung elitär und unzugänglich – sowohl physisch, indem lediglich alibihafte steile Rollstuhlrampen gebaut werden, als auch sozial, durch etwa hohe Eintrittspreise oder der herabschauenden Vermittlung, welche beinahe einen Abschluss in Kunstgeschichte voraussetzt. Die Tatsache, dass bestimmte Künstler vor achtzig Jahren als Koryphäen gekrönt wurden und deshalb bis heute einen hohen Stellenwert genießen, entbindet die Kunst dieser Männer, welche zum Teil übergriffig waren, mit Minderjährigen Sex hatten oder ein extrem misogynen Frauenbild gepflegt und Frauen ausschließlich durch den Male-Gaze dargestellt haben, nicht der kritischen Betrachtung. Diese Kunst kann weder als neutral noch als unpolitisch bezeichnet werden. Diese Überzeugung ist charakteristisch für Männer, die eine kritische Hinterfragung der Geschichte und Strukturen ablehnen und weiterhin die Machtpositionen in diesen Institutionen innehaben. Das Ignorieren und Nicht-Benennen problematischer Verhaltensweisen ermöglicht ihnen weiterhin, von dieser Kultur des Verdrängens zu profitieren. Dies kann mit dem Konzept der Trennung von Kunst und Künstler*in verglichen werden. Feministische Kunstvermittlung versucht nicht, Kunst von allen und für alle zu vermitteln, sondern vielmehr unterschiedliche Zugänge, Lebensrealitäten und Thematiken zu fördern sowie Umsetzungsmöglichkeiten und Orte zu finden, welche die Künstler*innen einbezieht

und gleichzeitig ein viel breiteres Spektrum an Rezipient*innen einlädt. Das Ziel besteht nicht darin, alle komplexen politischen oder feministischen Themen oder Problematiken in einer einfachen und für alle automatisch verständlichen Art und Weise darzustellen oder zu vermitteln. Vielmehr geht es darum, die generelle Dynamik von Kunst und Betrachtenden zu verändern, einen Dialog anzustoßen und zuzulassen. So wird eine simplifizierende und abgeflachte Darstellung von Thematiken verhindert und der Fokus eher auf eine tiefergehende und umfassende Erörterung gelegt als auch zum Austausch eingeladen. Der Anspruch ist nicht, dass jedes Werk für alle gleichermaßen verständlich und nachvollziehbar ist, sondern dass vielfältigere Werke und Künstler*innen gesehen und gehört werden und sich infolgedessen auch die Rezipient*innen verändern, welche sich von Kunst angesprochen und repräsentiert fühlen. Denn wie bereits 1974 von Vogel betont, ist es für einen fruchtbaren Diskurs und eine tatsächlich feministische Auseinandersetzung mit Kunst essenziell, sich nicht auf einen Faktor wie etwa Frauen als Kunstschaffende oder die Kunst von Frauen zu beschränken. Vielmehr muss die Darstellung von Frauen in der Kunst sowie vielfältige Perspektiven unterschiedlicher Frauen miteinbezogen werden. Des Weiteren müssen Klasse und Race stets mitgedacht werden und ein Bewusstsein über die Vielschichtigkeit und Besonderheit des jeweiligen geschichtlichen Zeitpunktes herrschen (Vogel 1974, 26). Obgleich sich ihre Argumentation auf Frauen beschränkt, geht es im Kern um die Übertragung auf alle Identitäten außerhalb der cis-männlichen und in der Kunstgeschichte dominanten Perspektive. Ein ganzheitlicher und auf unterschiedliche Ebenen abzielender Prozess der Dekonstruktion ist erforderlich, um eine alternative Kunstwelt zu imaginieren und auch erschaffen zu können. „The issue is not just the development of a feminist art history and criticism but indeed the creation of a view of art that will be fully adequate to its reality, meaning, and beauty“ (Vogel 1974, 32).

Eine Spannung zwischen theoretischen Ansprüchen und praktischer Umsetzung bleibt trotzdem bestehen, da es keine singuläre Lösung gibt, wie man sicherstellen kann, dass Konzepte wie Intersektionalität in realen Vermittlungssituationen nicht nur theoretisch verstanden, sondern auch tatsächlich gelebt werden. Eine kontinuierliche Selbstreflexion und -kritik, wie sie von feministischer Kunstvermittlung gefordert und gefördert wird, ermöglicht es jedoch, einer Vereinnahmung durch die bestehenden Machtstrukturen entgegenzuwirken. Dadurch kann sichergestellt werden, dass die Vermittlung von Kunst nicht zu einer

Stabilisierung dieser Strukturen beiträgt. Zudem kann auf diese Weise gewährleistet werden, dass Konzepte wie Intersektionalität sowie andere Ansätze, welche soziale Gerechtigkeit und Vielfalt berücksichtigen, in der Praxis implementiert werden. Auf diese Weise wird nicht nur die theoretische Grundlage gefestigt, sondern auch ein Raum für konkrete Handlungsmöglichkeiten geschaffen, der aktiv zu sozialem Wandel beiträgt. Ein weiteres zentrales Element stellt die Förderung von Gemeinschaft und Solidarität dar, indem feministische Kunstvermittlung kollektive und partizipative Projekte initiiert, die Menschen miteinander vernetzen, die ähnliche Anliegen teilen und gemeinsam an einer gerechteren Gesellschaft arbeiten wollen. Sie trägt dazu bei das Gemeinschaftsgefühl zu stärken und politische Bewegungen zu unterstützen. Es wird also nicht durch eine externe Implementierung künstlerischer Ansätze oder die Zusammenarbeit mit bestimmten Künstler*innen versucht, eine progressive und inklusivere Form der klassischen Kunstvermittlung zu entwickeln. Stattdessen erfolgt der Transformationsprozess aus einem inneren Wechselspiel heraus, das auf dynamischen Interaktionen und kritischer Reflexion innerhalb der Kunstvermittlung selbst basiert. Diese Herangehensweise ermöglicht es, tief verwurzelte Machtstrukturen schrittweise aufzubrechen und zugleich flexible, kontextspezifische Ansätze zu fördern, welche den Ansprüchen sozialer Gerechtigkeit und Diversität gerecht werden. Auf diese Weise wird nicht nur die Kunstvermittlung, sondern auch das künstlerische Schaffen selbst zu einem Raum, in dem hegemoniale Normen dekonstruiert und alternative Perspektiven gestärkt werden. Feministische Kunstvermittlung hat das Potenzial, Menschen zu befähigen, indem sie ihnen nicht nur eine kritische, feministische Perspektive auf Kunst und Gesellschaft eröffnet, sondern auch ein Bewusstsein für soziale Ungerechtigkeiten schafft. Diese Form der Vermittlung kann transformative Bildungsprozesse initiieren, die es ermöglichen, gesellschaftliche Normen und Geschlechterstereotype zu hinterfragen. Durch kontinuierliche Reflexion und die Integration intersektionaler Ansätze werden Denk- und Handlungsräume eröffnet, in denen alternative Perspektiven sichtbar werden und Menschen dazu motiviert werden, sich aktiv für Veränderungen einzusetzen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass feministische Kunstvermittlung ein bedeutendes Werkzeug für soziale und kulturelle Transformation darstellt, auch wenn sie sich dabei in einem Spannungsfeld zwischen Theorie, Praxis und institutionellen Rahmenbedingungen bewegt.

3e. Kommerzialisierung politischer Kunst als Widersprüchlichkeit

Kreativität ist im Kapitalismus eine ausbeutbare Eigenschaft und insbesondere im Kunst- und Kulturbereich werden Werke und Ideen oft kommerzialisiert oder stehen unter einem gewissen Kommerzialisierungsdruck. Künstler*innen sollten ihre kreative Praxis in marktfähige Produkte verwandeln, um im kapitalistischen System bestehen zu können und finanzielle Unabhängigkeit zu erreichen. Dieser Druck entsteht, weil Kunst in unserer Gesellschaft oft nur dann anerkannt und unterstützt wird, wenn sie in gewisser Form auch wirtschaftlich verwertbar ist. Obwohl diese Umwandlung die Aufmerksamkeit, Wertschätzung oder Professionalisierung ihrer Arbeit fördern kann, zwingt sie Kunstschaffende dazu, sich den Marktgesetzen zu unterwerfen und ihre Kreativität zu kommerzialisieren, um überhaupt überleben zu können. Die neoliberale Effizienzkultur verspricht dadurch ein breiteres Publikum erreichen und als Endziel die Existenz als freischaffende Künstler*in sichern zu können, obwohl dies häufig auf Kosten künstlerischer Freiheit und Integrität geschieht. In der gängigen Ausstellungs- und Museumskultur bedeutet dies, dass das Werk für eine Institution Profite erzielen oder maximieren soll, wodurch das jeweilige Projekt zwar gesehen, aber auch gewissermaßen instrumentalisiert wird. Das Gesehen-Werden und an die Öffentlichkeit bringen ist für politische Kunst ein wichtiger Faktor, wodurch das Werben mit Aufmerksamkeit besonderen Anklang findet. In einem medialen Umfeld, das stark von wirtschaftlichen Interessen, Konkurrenzdenken, Konsumorientierung und marktwirtschaftlichen Dynamiken geprägt ist, lässt sich durch reine Sichtbarkeit allein jedoch weder eine grundlegende Veränderung sozialer Identitätsmuster erreichen noch eine tiefgreifende Infragestellung bestehender Herrschaftsstrukturen bewirken. Vielmehr bleibt diese Form der Sichtbarkeit untrennbar mit den Mechanismen kapitalistischer Wertschöpfung verbunden (Banet-Weiser/Gill/Rottenberg 2020, 10). Diese Dynamik reduziert Kunst auf ihre ökonomische Verwertbarkeit, etwas, das politische künstlerische Praxis grundlegend kritisiert. Die Kommerzialisierung politischer Kunst stellt also eine Widersprüchlichkeit dar, da sie die eigentliche Intention dieser Kunstform(en) untergräbt. Politisch motiviertes künstlerisches Schaffen zielt darauf ab gesellschaftliche Missstände zu kritisieren, Veränderungen anzustoßen und gegen die Dominanz kapitalistischer Strukturen zu protestieren. Sobald diese Kunstwerke jedoch zu Konsumgütern werden, werden sie Teil des kapitalistischen Systems, das sie ursprünglich intendierten zu hinterfragen, kritisieren und transformieren.

Auch auf feministische Kunst bezogen ist Kommerzialisierung eine widersprüchliche Sache, da sie Bewegungen untergräbt, die sich explizit gegen die Ausbeutung und Objektifizierung von Frauen, lesbischen, inter, trans, queeren und agender Personen richten. Es besteht also die Gefahr, dass ihre radikale und transformative Botschaft abgeschwächt wird, um den Marktanforderungen und Profitinteressen zu entsprechen. Dies führt zu einer Instrumentalisierung feministischer Themen, bei der der eigentliche Kampf gegen patriarchale, kapitalistische, rassistische, transphobe und homophobe Unterdrückung in den Hintergrund tritt und feministische Symbole, Ideen und Botschaften zu oberflächlichen Marketingtools degradiert werden. Durch dieses Integrieren in das ursprünglich kritisierte System, kann ihre subversive Kraft und Authentizität verloren gehen, verwässert oder untergraben werden. Gleichzeitig sind Künstler*innen jedoch gezwungen im herrschenden kapitalistischen System zu überleben, was die Inanspruchnahme von Förderungen oder Stipendien, die Präsentation ihrer Projekte in Ausstellungen – idealerweise mit einem Produktionsbudget – oder den Verkauf ihrer Werke zur Sicherung ihres Lebensunterhalts erforderlich macht. Die notwendige Sicherung der wirtschaftlichen Existenz und die gleichzeitige kritische Auseinandersetzung mit dem System, welches eben diese Notwendigkeit hervorruft, generiert ein Spannungsfeld, in dem sich Künstler*innen immer wieder damit auseinandersetzen müssen, wo und wie sie die Unverfälschtheit und Authentizität ihrer Kunst bewahren und mit den wenigsten Kompromissen umsetzen können.

Die Künstlerin Elodie Grethen formulierte das intensive künstlerische Arbeiten mit politischen Themen jedoch auch als teilweise befreiend im Bezug auf kapitalistische Zwänge beziehungsweise der direkten Kommerzialisierung von einzelnen Projekten. Dies war bezogen auf spezifische Darstellungen oder Umsetzungen bestimmter Themenbereiche, also dass auch bei „verkaufbaren“ Medien wie Fotografien oder Malereien der politische Faktor eines Werkes so viel höher sein kann als der ästhetische Aspekt und dadurch ein Verkauf ohnehin unrealistisch scheint. Solche Projekte werden, wenn überhaupt, eher von Institutionen oder Galerien als von Einzelpersonen erworben und meist nur wenn die kunstschaaffende Person bereits sehr bekannt in der Kunstszene ist. Wahrscheinlicher als ein Verkauf ist bei solchen Serien oder Werken eine bezahlte Verwendung in Zeitungen oder politischen Magazinen. Die Wirkung ist bei der zweidimensionalen und womöglich kleiner gedruckten Präsentation natürlich eine andere als die Umsetzung in einem Ausstellungsraum

und das jeweilige Projekt muss diesen Kompromiss in der Darstellung zulassen. Generell ermöglicht diese Art der künstlerischen Auseinandersetzung, sich von marktorientierten Zwängen zu lösen und sich auf die inhaltliche Aussagekraft der Werke zu fokussieren. Dadurch wird eine tiefere Reflexion über die gesellschaftliche Relevanz von Kunst gefördert und künstlerischer Ausdruck sowie kulturelle und politische Wirkung über kommerziellen Erfolg gestellt. Diese Distanz zur Kommerzialisierung ermöglicht es der kunstschaffenden Person, sich radikaler und ungefilterter auszudrücken, ohne sich an den Erwartungen eines Marktes orientieren zu müssen – solange ihre finanzielle Situation anderweitig abgesichert ist.

Als eine andere Möglichkeit, der neoliberalen und kapitalistischen Vermarktung von Kunst zu entgehen, können beispielsweise Alternativräume für feministische Kunst genannt werden. Diese stellen durch ihre unabhängige und nicht-kommerzielle Plattform eine Rebellion dar, auf denen Kunst jenseits marktgetriebener Zwänge präsentiert und rezipiert werden kann (vgl. Rukschcio 2000, 40). In diesen Räumen können feministische Künstler*innen ihre Arbeiten frei von den Erwartungen des Mainstream-Kunstmarktes entwickeln und ausstellen, wodurch politische Kunst als Ausdrucksform und gesellschaftliches Werkzeug gestärkt wird. Die Schaffung solcher Räume fördert das Bilden solidarischer Netzwerke, kollektiver Arbeitsprozesse sowie den Austausch über politische und soziale Themen, ohne dabei den Druck zu erzeugen, künstlerische Werke als Handelsware zu betrachten. Die Etablierung alternativer Wertsysteme und Strukturen in diesen Räumen trägt dazu bei, die Dominanz neoliberaler Logiken zu untergraben und einen Raum für kritische, transformative Kunst zu schaffen. Dadurch wird auch die ansonsten kapitalistisch mitschwingende Forderung nach der Produktion von Objekten – welche sich offensichtlich besser und einfacher vermarkten lassen – beiseite gestellt. Durch diese alternativen Räume werden also andere, vielfältige und neue Diskurs- und Partizipationsformen sowie Dialoge gestärkt und geschaffen (vgl. Zobl/Smolic 2019, 172). Des Weiteren ermöglichen sie intersektionale Ansätze, indem sie marginalisierten Gruppen Raum geben und Themen wie Rassismus, Klasse, Sexualität und Geschlechtsidentität neben traditionellen feministischen Diskursen beleuchten. Künstler*innen wird die Freiheit geboten, experimentelle und avantgardistische Formen zu erkunden und über traditionelle Umsetzungsformen hinauszugehen. Der interdisziplinäre Austausch zwischen Literatur, Musik, Performance und bildender Kunst, der in vielen solcher Alternativräume stattfindet, führt zu einer Bereicherung des Diskurses und einer Integration vielfältiger

Perspektiven und Methoden. Die autonome und authentische Präsentation der Werke ermöglicht den Künstler*innen eine unverfälschte Darstellung feministischer Themen, frei von kommerziellen oder institutionellen Einschränkungen. Des Weiteren können derlei Räumlichkeiten als Bildungsstätten fungieren, in deren Rahmen durch Workshops, Vorträge und Diskussionen das Bewusstsein für feministische Anliegen geschärft wird. In diesen Räumen wird eine kritische Reflexion und ein Dialog gefördert, sodass ein sicherer Rahmen für Feedback und die Weiterentwicklung feministischer Ansätze geboten wird. In diesem Kontext können subversive und widerständige Praktiken entwickelt werden, um gemeinsam patriarchale Normen herauszufordern. Des Weiteren übernehmen Alternativräume vielfach auch die Funktion von Archiven, welche die Geschichte und Entwicklung feministischer Kunst dokumentieren und bewahren. Dadurch wird die Kontinuität und das Erbe feministischer Bewegungen gesichert. Dies führt zu einer reicheren, vielfältigeren und dynamischeren feministischen Kunstlandschaft.

Eine weitere wichtige Alternative um dem traditionellen und häufig neoliberal und kapitalistisch geprägten Kunstkontext zu entgehen, stellen Kunst und künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum dar. Künstler*innen schließen sich in Kollektiven zusammen und arbeiten gemeinsam mit sozialen und aktivistischen Bewegungen, um unterschiedliche Sichtweisen auf gesellschaftliche Prozesse einzubeziehen und ihnen Gehör zu verschaffen. Dabei geht es nicht um ästhetische oberflächliche Statements, sondern um das aktive Eingreifen in soziale Realitäten. Projekte dieser Art zielen darauf ab gesellschaftlich marginalisierte Personen oder Gruppen zu unterstützen, indem sie ihre Anliegen sichtbar(er) machen, ein Bewusstsein für ihre Lebensrealitäten schaffen und die Gewaltverhältnisse bestehender Strukturen aufzeigen (vgl. Zobl/Smodics 2019, 164, 167). Solche Initiativen bieten nicht nur eine Plattform, sondern auch die Möglichkeit, Machtstrukturen herauszufordern und gemeinsam alternative Zukunftsperspektiven zu formulieren. Gleichzeitig bergen sie auch ein großes antikapitalistisches Potential, da sie sich bewusst außerhalb der traditionellen kommerziellen Strukturen des Kunstbetriebs positionieren. Indem sie für alle zugänglich sind und sich der Exklusivität von Galerien und Museen entziehen, bieten sie eine Kunstform, die unabhängig von Eintrittsgeldern und Verkaufsdruck existiert. Diese Art von Kunst kann direkt in den Alltag der Menschen eingreifen und gesellschaftliche Themen ansprechen, ohne von kommerziellen Interessen beeinflusst oder gefiltert zu werden.

Ein weiterer Aspekt ist die temporäre und flüchtige Natur vieler Kunstwerke im öffentlichen Raum, die ihnen eine gewisse Unabhängigkeit von ökonomischer Verwertung verleiht. Im Gegensatz zur dauerhaften Konsumierbarkeit von Objekten widersprechen sie der Vorstellung, dass Kunst primär als Ware zu betrachten sei. Kunst im öffentlichen Raum betont zudem alternative Formen der Wertschöpfung, indem sie Werte wie gemeinschaftliche Teilhabe, soziale Interaktion und die Schaffung von Diskurs in den Vordergrund stellt, anstatt sich auf den monetären Wert oder dem „Ausstellungs-Potenzial“ zu konzentrieren. Darüber hinaus subvertieren Interventionen im öffentlichen Raum das Konzept von Raum, Besitz und Eigentum, indem sie öffentliche Plätze und Alltagsumgebungen neu definieren. Sie stellen kapitalistische Normen infrage, indem sie sich gegen die Privatisierung und Kommerzialisierung des städtischen Raums wenden. Diese Merkmale verleihen der Kunst im öffentlichen Raum eine besondere Kraft sich dem Kommerzialisierungsdruck zu widersetzen und Kunst in einem Kontext jenseits von Marktlogiken zu erleben. Indem sie alternative Werte und Räume etabliert, die nicht von ökonomischen Interessen dominiert werden, eröffnet sie neue Möglichkeiten, die Beziehung zwischen Kunst, Gesellschaft und Kapitalismus kritisch zu hinterfragen und neu zu gestalten.

4. Schnittstelle Aktivismus und Kunst

Dieses Kapitel behandelt einen umfassenden und schwer abzugrenzenden Bereich. Um den Rahmen zu wahren, fokussiere ich mich daher lediglich auf zentrale Erkenntnisse aus meinen Interviews, darunter spezifische Sichtweisen von Künstler*innen auf die Verbindung von Aktivismus und Kunst sowie deren Herausforderungen. Ergänzend beziehe ich mich auf Elke Zobl's Forschung zu feministischen Zines und Kunst sowie Interventionen im öffentlichen Raum (vgl. Zobl 2009, 2019). Die Schnittstelle zwischen Aktivismus und Kunst ist keine feste Grenze, sondern eher ein flexibles Konzept, das vielfältige Ideen und Ansätze ganz oder teilweise integrieren kann.

Feministische Zines – selbstverlegte, oft in kleinen Auflagen produzierte Hefte – dienen als kollektivistisches Medium, um vielfältige feministische Anliegen sichtbar zu machen (Grrrl Zines 2005, Zobl 2004). Sie setzen sich für bessere soziale, politische und ökonomische Bedingungen sowie für mehr Gerechtigkeit und Rechte ein, insbesondere für Frauen, die LGBTQIA+ Community, von Rassismus betroffene Menschen und andere marginalisierte

Gruppen, und fungieren – ebenso wie feministische Kunst – zugleich als Instrument und Manifestation feministischer Bestrebungen. (Harris 1999, zitiert nach Zobl 2009, 5). Das Akronym LGBTQIA+ umfasst lesbische, gay/schwule, bisexuelle, trans, queere, intergeschlechtliche und asexuelle sowie weitere Identitäten und sexuelle Orientierungen wie zum Beispiel nicht-binäre, genderfluide, questioning, Two-Spirit, agender, pansexuelle oder aromantische Menschen (University of California San Francisco 2024). Feministische Zines fallen in gewisser Weise unter die Kategorie feministische Kunst, wobei der künstlerische Anspruch und die Umsetzung weniger im Vordergrund stehen, als das Verbreiten und Aufbereiten der politischen Punkte, weshalb ich sie eher in der Schnittstelle von Aktivismus und Kunst sehe. Die Inhalte sollten vor allem Bewusstsein für rassismuskritische und queer- sowie genderspezifische Themen erschaffen und eine Plattform darstellen, um über diese Ungleichheiten zu diskutieren und für diese Anliegen gemeinsam einzutreten. Es geht um das Benennen, sich gegenseitig sehen und ermächtigen, wie auch um das Stärken der unterschiedlichen Stimmen. Um den gemeinschaftlichen Aufbau eines feministischen Netzwerkes, welches sich gegenseitig stützt, fördert und zuhört. Solidarität für unterschiedliche Erfahrungen und Schwierigkeiten ist ebenso wichtig wie auch das Teilen von verschiedenen Ressourcen. Sie bieten insbesondere marginalisierten Gruppen ein Medium, um sich kollektiv für Veränderung und gegen soziale und politische Ungerechtigkeiten einzusetzen und Gleichgesinnte zu mobilisieren (Grrrl Zines 2005). Gleichzeitig schaffen sie eine Art sicheren Raum, in dem sich die Beteiligten gegenseitig stärken und unterstützen können (vgl. Zobl 2004). Kelly, die Herausgeberin von *Pretty Ugly*, hebt in einem Gespräch mit Elke Zobl die Bedeutung feministischer Zines hervor. Diese sieht sie als wichtigen Kontrast zu den zahlreich erscheinenden Hochglanzmagazinen, die oft von oberflächlichen und populistischen Inhalten geprägt sind und mit großen finanziellen Ressourcen unterstützt werden (Zobl 2009, 5). *Pretty Ugly* ist ein australisches feministisches Zine, welches im Jänner 2002 durch Kelly and the *Pretty Ugly Collective* erstmals publiziert wurde und sich mit einer Vielzahl unterschiedlicher feministischer Themen befasst (Grrrl Zines 2002).

Alternative and independent media is VITAL for any social change and movement. Grrl zines are especially important because we live in a world where male voices reign supreme and strong, independent, feminist womens voices are few and far between (Grrrl Zines 2002; Zobl 2009, 5).

4a. Interventionen im öffentlichen Raum - traditionelle Kunsträume verlassen und interdisziplinäre Strategien

Unter Intervention versteht man eine aktive, kritische Handlung. Es ist eine Form des Protests, die Machtverhältnisse und soziale Ungleichheiten reflektiert. Aktivist_innen und Künstler_innen setzen die Intervention in ihrer Arbeit ein, um in diskriminierende und unterdrückende Strukturen einzugreifen und fordern damit eine gesellschaftliche und politische Veränderung. Interventionen sind sehr vielfältig, aber alle verfolgen das Ziel politische Prozesse in Gang zu setzen und neue Perspektiven für gesellschaftliches Handeln zu eröffnen. (Definition von Büro trafo.K 2014, o. S., zit. nach Zobl/Smodics 2019, 166).

Im Kapitel „Kommerzialisierung politischer Kunst als Widersprüchlichkeit“ (Seite 32) wurde bereits das antikapitalistische und neoliberalen Logiken widersprechende Potenzial von Kunst und Interventionen im öffentlichen Raum hervorgehoben. Dieses Kapitel, das sich mit der Schnittstelle von Aktivismus und Kunst beschäftigt, stellt insbesondere die transformative und mobilisierende Kraft von Kunst und Interventionen im öffentlichen Raum in den Fokus. In diesem Kontext wird untersucht, wie diese Formen der Kunst als wirkmächtige Instrumente zur Bewusstseinsbildung der breiten Öffentlichkeit dienen können, indem sie komplexe gesellschaftliche Themen verständlich, nachvollziehbar und emotional ansprechend vermitteln. Zudem wird beleuchtet, wie sie dazu beitragen können, das Bewusstsein für soziale Ungerechtigkeiten zu schärfen und das Publikum für diese Themen zu sensibilisieren. Es soll ein „Raum“ geschaffen werden, der auf Missstände aufmerksam macht, kritische Debatten fördert, neue Handlungsmöglichkeiten schafft und nicht nur offen für unterschiedliche Perspektiven ist, sondern aktiv zur Gestaltung einer gerechteren Gesellschaft beiträgt (Zobl/Smodics 2019, 168). Es geht darum verschiedene Lebensrealitäten, Erfahrungen und Fähigkeiten zusammenzuführen und gemeinsam „Gegenmodelle zur neoliberalen Umstrukturierung des öffentlichen Raums, wie etwa zu der voranschreitenden Gentrifizierung von Stadtteilen oder der zunehmenden Überwachung des öffentlichen Raums, zu entwickeln“ (Zobl/Smodics 2019, 174). Durch künstlerische Ansätze wie zum Beispiel partizipative Performances oder kollektive Kunstprojekte und Interventionen im öffentlichen Raum werden bestehende gesellschaftliche Ordnungen kritisch hinterfragt und neue Perspektiven auf die Gesellschaft eröffnet, die kulturelle und soziale Veränderungen fördern können. Indem diese Ansätze die Grenzen zwischen Kunst, sozialer Arbeit und Aktivismus

aufbrechen, entsteht eine Schnittstelle, die eine alternative Öffentlichkeit schafft und sich zugleich den Mechanismen der neoliberalen Vermarktungslogik entzieht (vgl. ebd., 168). Solche Interventionen dienen somit nicht nur als kritisches Korrektiv, sondern auch als inspirierende Modelle für eine nachhaltige und solidarische Zukunft. Indem sie den öffentlichen Raum zurückerobern, eröffnen sie neue Möglichkeiten der Teilhabe und bringen unterschiedliche Communities zusammen um gemeinsam Visionen einer gerechteren Gesellschaft zu entwickeln. Diese Projekte betonen die Bedeutung von Gemeinschaft und Solidarität im Widerstand gegen hegemoniale Strukturen. Ein Beispiel dafür wie feministische Bewegungen den öffentlichen Raum in Anspruch nehmen und nützen um gesellschaftspolitische Themen anzusprechen, ist etwa die Performance „Selbst ist die Frau“ von Erika Mis, welche im Jahr 1972 auf der Mariahilfer Straße in Wien stattfand. Es ging dabei um das Protestieren gegen patriarchale Machtverhältnisse, Gewalt gegen Frauen und den Abtreibungs-Paragrafen 144. Dieser kriminalisierte Frauen in Österreich bis 1975 und zwang sie in kulturell und gesellschaftlich verankerte Weiblichkeitsvorstellungen und Rollen, wie die der fürsorglichen Mutter, der untergeordneten Ehefrau oder gehorsamen Hausfrau, was in Westeuropa ein zentrales Anliegen feministischer Kämpfe war. Die Künstlerin inszeniert sich in Gefängniskleidung mit der Nummer §144 in einem Käfig auf einem Wagen, der von drei Männern durch die Straße gezogen wird. Diese symbolisieren die patriarchale Macht vertreten durch das Gesetz, die Medizin und die Kirche. Am Ende der Performance zerstört Mis den Käfig als Protest gegen patriarchale Machtstrukturen und heteronormative Gesetze. Mis' Performance ist tief in der feministischen Bewegung für Widerstand, Gleichberechtigung und Befreiung verwurzelt, die eine zentrale Rolle innerhalb der neuen Protest- und Reformbewegungen einnimmt (Zobl/Smodics 2019, 169-170). Während die klassische Arbeiter*innenbewegung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ihren Schwerpunkt vor allem auf wirtschaftliche Anliegen legte, wie die Verbesserung von Arbeitsbedingungen, Löhnen und sozialer Absicherung, fokussieren die neuen sozialen Bewegungen vermehrt auf soziale, kulturelle und symbolische Werte. Sie setzen sich für die Veränderung gesellschaftlicher Repräsentationen und Normen ein, um Themen wie Geschlechtergerechtigkeit, Identität, politische Partizipation und Vielfalt in den Mittelpunkt zu rücken. Diese neuen Ansätze unterscheiden sich von den wirtschaftlichen Zielen früherer Bewegungen, da sie soziale und kulturelle Transformation, Chancengleichheit sowie Sichtbarkeit zum Ziel haben. Des

Weiteren zeichnen sie sich durch dezentrale, oft klassenübergreifende Selbstorganisation von unten aus und setzen auf kollaborative Ansätze, bei denen gemeinschaftliche Produktionsprozesse im Vordergrund stehen (Zobl/Smolics 2019, 170). Mis' Performance steht exemplarisch für diesen Wandel hin zu einer sozialen und kulturellen Transformation, die nicht nur auf formale Rechte abzielt, sondern auch auf die tatsächliche Zugänglichkeit und Umsetzung von Selbstbestimmung, wie etwa im Kontext reproduktiver Rechte. So bleibt in Österreich Abtreibung trotz der seit 1975 bestehenden Fristenregelung aufgrund mangelnder Infrastruktur und hoher Kosten für viele schwangere Personen schwer zugänglich. Aktuelle Initiativen wie „My Voice, My Choice“, die im August 2024 die notwendige Stimmenanzahl erreichten, setzen sich aktiv für eine breitere Unterstützung und eine EU-weite Auseinandersetzung mit diesen Herausforderungen ein. Ihre Forderung ist es, allen einen sicheren Zugang zu Schwangerschaftsabbrüchen zu ermöglichen und sicherzustellen, dass in allen EU Ländern schwangeren Personen sicher und schnell Hilfe geboten wird. Zusätzlich soll ein Abbruch in Österreich zukünftig kostenlos durchgeführt werden (#aufstehn 2024).

Auch die von mir befragte Künstlerin Franzis Kabisch befasst sich in ihrer künstlerischen sowie wissenschaftlichen Arbeit mit dem Thema Abtreibungen. In ihrer Dissertation untersucht sie, wie Schwangerschaftsabbrüche in der Populärkultur – insbesondere in Filmen, Fernsehserien und Printmedien – dargestellt werden und welche Rollen diese Darstellungen in der öffentlichen Meinungsbildung spielen. Im Rahmen einer detaillierten Analyse erforscht sie, in welcher Weise fiktionale Erzählungen gesellschaftliche Vorstellungen und Debatten über Abtreibung formen und gleichzeitig von diesen beeinflusst werden. Ihr Ansatz geht über die reine Darstellung hinaus, indem sie aufzeigt, wie kulturelle Narrative sowohl individuelle als auch kollektive Auffassungen über körperliche Autonomie prägen. Zudem reflektiert sie dabei die Wechselwirkungen zwischen fiktionalen Darstellungen und realen politischen Kämpfen. Die Arbeit bewegt sich an der Schnittstelle von Wissenschaft, Aktivismus und Kunst, indem sie feministische Themen, insbesondere den Diskurs um Abtreibung, in den Fokus rückt und Erkenntnisse auf verschiedene Arten aufbereitet. So zum Beispiel in der Ausstellung „fictional bodies that matter“ im Juni 2023, in welcher sich die Künstlerin die Frage stellt, ob fiktionale Charaktere körperliche Autonomie haben und die Verbindung zwischen fiktionalen Bildern und verkörperten Realitäten beleuchtet. Zusätzlich hatte der Kurzfilm „getty abortions“, welcher sich mit der Darstellung von Schwangerschaftsabbrüchen

in deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften beschäftigt, im Herbst 2023 seine Weltpremiere (Kabisch 2024). Das Ziel dieser unterschiedlichen Aufbereitungsweisen ist es, nicht nur akademische Kreise zu erreichen, sondern durch verschiedene Medien ein breiteres Publikum anzusprechen. Dabei strebt sie an, sowohl ein popkulturelles Buch zu schreiben, das feministische Perspektiven auf eine zugängliche und unterhaltsame Weise präsentiert, als auch einen Dokumentarfilm über die gängigsten Narrative, Mythen und Stereotypen zu machen. Gleichzeitig ist Kabisch sich der Herausforderung bewusst, ihre Arbeit zwischen wissenschaftlichem Anspruch und massentauglicher Sprache auszubalancieren, ohne ihre radikalen Positionen aufzugeben.

Die Forderung nach Selbstbestimmung über den eigenen Körper ist ein wesentlicher Bestandteil des feministischen Diskurses und auch heute noch von hoher Aktualität. Eine kontinuierliche künstlerisch-aktivistische Auseinandersetzung mit bestehenden strukturellen Ungleichheiten ist von essenzieller Bedeutung und stellt für Kollektive wie zum Beispiel die Wiener *Ripoff Crew* ein zentrales Thema dar. Die Street Art Crew wurde 2018 von Käthe Löffelmann, Linda Steiner und Mariella Lehner gegründet und widmet sich in ihren Graffiti und Murals regelmäßig feministischen und antikapitalistischen Themen wie Machtmissbrauch, körperlicher Autonomie, Abtreibung oder patriarchaler Gewalt. Spezifisches Erkennungsmerkmal ist nicht nur ihr einzigartiger Malstil, sondern auch die Darstellung von starken, raumeinnehmenden Figuren, die sich durch unterschiedliche Körper auszeichnen (vgl. Karadensky 2022). Ein weiteres Merkmal ist das stetige Hervorheben von Solidarität und Gemeinschaft, das in ihren Werken zum Ausdruck kommt. In Rahmen diverser Kooperationen mit anderen Crews, Künstler*innen sowie Institutionen wurde beispielsweise das Graffiti „My Body My Choice“ am Wiener Donaukanal realisiert, welches im Musikvideo zu „Held:innenplatz“ von Philiam Shakesbeat, NENDA und XING zu sehen ist (Karadensky 2022). Ein weiteres ihrer Kollaborationsprojekte ist das großformatige kritische Mural-Projekt an der katholischen Privatuniversität in Linz, welches die jahrhundertelange systematische Ausgrenzung weiblicher Perspektiven aus Wissenschaft, Medizin und Bildung thematisiert. Frauen wurde der Zugang zu Wissen und formaler Bildung oft verwehrt, wodurch ihre Erfahrungen und ihr Wissen über Körper und Leben kaum in die Entwicklung dieser Disziplinen einfließen. Dadurch entstand eine stark einseitige, cis-männlich geprägte Sichtweise, die alternative Erkenntnisse und Ansätze ausschloss (Ripoff Crew 2024).

Ein weiteres Beispiel für eine feministische, aktivistische und künstlerische Zusammenarbeit und Intervention im öffentlichen Raum, ist die im Jahr 2022 im Rahmen von „Urban Cultures. Street Art am Bauzaun“ entstandene Wand zum Thema Femizide. Das gemeinsame Projekt wurde vom Kollektiv *Feminist Killjoy*, dem autonomen und feministischen Bündnis *Claim the Space* und Künstler*innen des Vereins *Futuneras* erarbeitet und sollte auf tödliche patriarchale Gewalt an FLINTA*-Personen aufmerksam machen, eine Auseinandersetzung damit anregen und verdeutlichen, dass die Tötung von Frauen oder Mädchen ein strukturelles gesamtgesellschaftliches Problem ist (Karadensky 2022). In Österreich gilt das eigene zu Hause weiterhin als der gefährlichste Ort für Frauen, da sie dort am häufigsten körperlichen und/oder sexuellen Gewalthandlungen ausgesetzt sind und bei den meisten Morden an Frauen ein Beziehungs- oder familiäres Verhältnis zwischen Täter und Opfer besteht. Im Jahr 2023 wurden laut Medienberichten 42 Frauen getötet – die meisten Opfer bis dato – und im Jahr 2024 gab es bisher 27 Femizide und 41 Fälle schwerer Gewalt an Frauen (Autonome Österreichische Frauenhäuser 2024). Es ist wichtig, Krisen wie die hohe Anzahl an Femiziden in Österreich auch durch öffentliche künstlerische Interventionen zu behandeln, da diese den direkten Zugang zur Gesellschaft ermöglichen, andere Personengruppen erreichen, ein Bewusstsein schaffen sowie eine breitere Diskussion anregen, anstatt auf eine oft elitäre und eingeschränkte Museums- und Institutionswelt oder Zeitungen und Printmedien beschränkt zu bleiben. Öffentliche Kunst erreicht mehr Menschen im Alltag und kann so die Dringlichkeit und Relevanz solcher Themen unterstreichen. Des Weiteren fordert diese Art der künstlerischen Auseinandersetzung das Aufbrechen der Vorstellung, dass Kunst und künstlerisches Schaffen losgelöst vom oder außerhalb des täglichen Lebens stattfindet (Rukschcio 2000, 40; Vogel 1974, 5). Vielmehr unterstreicht das Arbeiten an dieser Schnittstelle wie eng sie miteinander verbunden sind und dass Künstler*innen sich inmitten statt außerhalb der Gesellschaft befinden. Kunst und Interventionen im öffentlichen Raum inspirieren also nicht nur zu neuen Formen des Miteinanders, sondern regen insbesondere dazu an, über die Grenzen traditioneller Kunst und einem singulären Kunstverständnis hinauszugehen. Indem sie kreative Räume für soziale Teilhabe schaffen, fördern sie das Entstehen einer lebendigen, kollektiven Kultur, die Alternativen zum Bestehenden aufzeigt.

Die traditionellen Kunsträume zu verlassen und interdisziplinäre Strategien zu verfolgen, um marginalisierte Perspektiven in das öffentliche Bewusstsein zu rücken, bedeutet oft, Kunst im

öffentlichen Raum oder in unkonventionellen Kontexten zu platzieren. Die Realisierung der angestrebten künstlerischen Ziele kann mitunter zu zivilem Ungehorsam führen, etwa in Form der Nutzung von Flächen ohne Genehmigung oder durch Aktionen, welche bestehende gesellschaftliche Normen in Frage stellen (vgl. Zobl/Smodics 2019, 172). Solche Interventionen können rechtliche Konsequenzen wie Bußgelder, Anzeigen oder die Entfernung der Kunstwerke nach sich ziehen. Beispielsweise beim österreichischen Künstler*innenkollektiv VolxTheaterKarawane, welches nach einer aktivistischen Intervention beim G8-Gipfel 2001 in Genua von der italienischen Polizei für dreieinhalb Wochen inhaftiert wurde (no-racism.net 2011). Mit einer Straßentheateraktion mobilisierte das Kollektiv in orangen Overalls und Helmen gegen rassistische und menschenverachtende Grenzregime und forderte „das Recht auf Freiheit von Bewegung, die Abschaffung der Schubhaft und den Stop von Deportationen“ (Zobl/Smodics 2019, 172). Ihre Projekte befassen sich eingehend mit Themen wie Grenzen, Migration, weltweiten Verflechtungen sowie den Auswirkungen von sozialer Ungleichheit. Dabei entwickelten sie alternative Formen des Widerstands, die den öffentlichen Raum als Bühne für politische Diskurse nutzten. Für den Künstler und das ehemalige Mitglied des Kollektivs Gin Müller geht es besonders darum Raum als einen Ort des Politischen und von Macht durchzogen zu verstehen und Politik als einen kontrollierten und überwachten Raum zu benennen, in dem staatliche und gesellschaftslenkende Praktiken umgesetzt werden (IG Bildende Kunst 2005, o. S., zit. nach Zobl/Smodics 2019, 173). Indem solche Interventionen also den öffentlichen Raum besetzen und transformieren, verdeutlichen sie, dass Raum nie neutral, sondern stets politisch aufgeladen und ein Ort des Machtkampfes ist, an dem gesellschaftliche Ordnungen neu verhandelt und herausgefordert werden können. Damit eine tiefgreifende Veränderung erreicht werden kann, erfordert dies nicht nur das Überschreiten traditioneller Kunstkontexte, sondern auch authentische Zusammenarbeit mit Akteur*innen und Projekten aus verschiedenen Bereichen. Von zentraler Bedeutung sind dabei „ein EinanderZuhören, ein VoneinanderLernen und eine Offenheit für komplexe, auch widerspenstige und schwierige Prozesse an den Schnittstellen von Kunstpraxis, sozialen Bewegungen und Bildungsprozessen“ (Zobl/Smodics 2019, 176). Indem neue Bilder gezeichnet, Alternativen zum Bestehenden erarbeitet und Diskurse angestoßen werden, entstehen neue emanzipatorische Räume, in denen künstlerisches Schaffen, Aktivismus und Wissen zusammenwirken (ebd. 176).

5. Neoliberale Strukturen und Merkmale

5a. Definition & Begriffserklärungen

Bei meiner Definition der neoliberalen Wettbewerbs-, Perfektions- und Effizienzkultur stütze ich mich vor allem auf Christina Scharff, Elke Zobl und Ulrich Bröckling, deren Studien, Texte und Theorien inhaltlich zentrale Merkmale dieser von mir gewählten Kategorien beleuchten, auch wenn sie diese Begriffe nicht explizit verwenden. Catherine Rottenberg unterstreicht dieses Verständnis des Neoliberalismus, indem sie ihn nicht nur als wirtschaftspolitische Maßnahme, sondern auch als politische Rationalität beschreibt. Im Sinne von Foucault ist er sogar eine Form der Herrschaft über die Seele (Foucault 2008, *The Birth of Biopolitics*, zit. nach Layton 2014, 1). Die Verlagerung der Verwaltung des Staates auf das Innenleben des Subjekts impliziert eine Betrachtung des Subjekts als „Human-kapital“ (Foucault 2004, 305, zit. nach Groß/Winkler 2007, 61) und somit als kapital-vermehrnde*n Akteur*in. In dieser Logik werden Reproduktions- und Sorgearbeit zur Erhaltung des Humankapitals unerlässlich, jedoch gleichzeitig unsichtbar gemacht, da der Neoliberalismus kein adäquates Vokabular besitzt, um diese Arbeiten anzuerkennen. Die fortschreitende Durchdringung sämtlicher Lebensbereiche durch die Logik des Marktes hat zur Folge, dass die Grenze zwischen öffentlicher und privater Sphäre zunehmend erodiert und alles auf eine ökonomische Metrik reduziert wird (Banet-Weiser/Gill/Rottenberg 2020, 6). Indem Profitmaximierung, Effizienz und Wettbewerbsfähigkeit in den Fokus gestellt werden, geraten soziale, moralische und emotionale Aspekte in den Hintergrund. Dies hat Auswirkungen auf alle Lebensbereiche, beispielsweise auch auf soziale Beziehungen, Bildung oder die politische Vorstellungskraft.

Die von Christina Scharff durchgeführte Studie, welche sich mit jungen Musiker*innen befasst, weist eine Vielzahl von Parallelen zu der Thematik meiner empirischen Arbeit auf, wodurch meine Auswahl der Hauptaugenmerke Wettbewerb, Perfektion und Effizienz noch einmal bestätigt wurde. Der Fokus auf die drei genannten Aspekte wurde nach ersten Recherchen und theoretischen Einblicken festgelegt, da sich diese als die Strukturen mit dem größten Einfluss auf den künstlerischen Schaffensprozess beziehungsweise die Arbeitsweise herauskristallisierten. Des Weiteren sind diese am greifbarsten und lassen sich am ehesten definieren. Es gibt zweifellos weitere wichtige und prägende Einflüsse im Handeln unter

neoliberalen Strukturen, die jedoch schwieriger benennbar, begreifbar oder erklärbar sind. Aufgrund des vorgegebenen Umfangs einer Abschlussarbeit sowie der damit einhergehenden Notwendigkeit einer Eingrenzung der Forschungsfrage, wurden letztlich die Kategorien der Wettbewerbs-, Perfektions- und Effizienzkultur ausgewählt, wobei der Fokus auf allen damit verbundenen Aspekten liegt.

In einer neoliberal geprägten und kapitalistischen Gesellschaft übernehmen Menschen häufig Werte und Verhaltensweisen, die auf Wettbewerb, Perfektion und Effizienz ausgerichtet sind. Diese Prägungen beeinflussen ihre eigene Arbeitsweise und die Art, wie sie sich im Privat- und Berufsleben orientieren und behaupten. Der Kunst- und Kultursektor kritisiert zwar diese dominierenden Strukturen, ist jedoch gleichzeitig auf sie angewiesen und reproduziert sie bewusst und unbewusst, da er sich nicht vollständig von ihnen lösen kann. Wenn Künstler*innen diese Strukturen kritisieren, arbeiten sie dennoch in einem System, das jene Strukturen unterstützt und stabilisiert – wodurch sie sich diesen wiederum unterordnen müssen.

5aa. Wettbewerbs-, Perfektions- und Effizienzkultur

Die neoliberale Wettbewerbsstruktur konstituiert sich nicht nur durch den Konkurrenzkampf mit Einzelnen, sondern auch den damit verbundenen Ehrgeiz und die kompetitive Grundstimmung in unterschiedlichen Bereichen. Das unternehmerische Selbst besitzt nicht nur Wettbewerbsfähigkeit, sondern andere Menschen werden unmittelbar auch als Konkurrenz wahrgenommen (McNay 2009, 64). Selbst wenn dem Druck und Konkurrenzdenken aktiv entgegengewirkt wird und gegenseitige Unterstützung statt Rivalität gefördert wird, bleibt die bisherige Sozialisation tief verankert und wird durch die prekären Arbeitsbedingungen im Kunstsektor zusätzlich verstärkt, was das nachhaltige Aufbrechen dieser Prägungen erschwert.

Die individuellen Prägungen wirken sich auch auf kollektive Strukturen aus. Ein Netzwerk aus Künstler*innen kann zwar fördernd und unterstützend sein, doch bleibt aufgrund der Abhängigkeit vom (individuellen) Erfolg immer auch Konkurrenz bestehen. Die Frage, ob sich unter diesen Konkurrenzbedingungen überhaupt ein kooperierendes Netzwerk neoliberaler Subjekte aufbauen lässt, bleibt eine zentrale politische Herausforderung. Meiner

Ansicht nach ist dies möglich – jedoch nur durch eine umfassende Umstrukturierung und einen Wandel in der Herangehensweise an die Kunst und ihre Institutionen. Die von mir befragten Künstler*innen sowie die an Scharffs Studie teilnehmenden Musiker*innen betrachten den Wettbewerb mitunter als Einschränkung und nicht als Förderung der Kreativität, zudem wird die immanente Konkurrenz im Kunstbereich aufgrund fehlender Möglichkeiten und unzureichender Bezahlung stark kritisiert. Solange große Kunstinstitutionen jedoch weiterhin von etablierten kapitalistischen und neoliberalen Strukturen profitieren, bleibt der Wettbewerb bestehen und wird sogar durch prekäre Beschäftigungsverhältnisse im Kunstbereich gestützt. Diese Prekarität ist inzwischen direkter Teil der Lebensrealität von Kunstschaffenden und beeinflusst maßgeblich die Entscheidung eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen. Die prekären, projektbasierten Arbeitsbedingungen im Kunstbereich verstärken den Innovationsdruck und fördern eine Kultur der ständigen Selbstdarstellung, die eng mit den Mechanismen von Aufmerksamkeitsökonomien und Konkurrenz verwoben ist (vgl. Hummel 2020, 152). In diesem Kontext spielt auch die Klassenzugehörigkeit eine entscheidende Rolle: Für Menschen aus weniger privilegierten Verhältnissen ist der Zugang zu einer künstlerischen Laufbahn oft schwieriger und riskanter, wodurch die „Entscheidung“ für eine solche Laufbahn vielfach weniger eine freie Wahl ist als vielmehr eine Frage der finanziellen und sozialen Möglichkeiten.

Diese Ambivalenz ist ein notwendiger Bestandteil der neoliberalen Strukturen im Kunstbereich: Der Diskurs suggeriert eine gewisse Individualität und Entscheidungsfreiheit, die vermeintlich über die bestehenden Strukturen hinausgeht. Gleichzeitig wird die Vorstellung von Individualität jedoch mit einem neoliberalen Verständnis von Selbstoptimierung und Wettbewerb verknüpft, wodurch andere neoliberale Werte wie Konkurrenz und das „Ich“ zusätzlich verstärkt und bestätigt werden. Die Ablehnung von Konkurrenz und die Betonung gegenseitiger Unterstützung sollen zwar neoliberalen Strukturen entgegenwirken, jedoch bleibt die Konkurrenzkultur bestehen. Ein oft oberflächlicher und löchriger Diskurs über diese Widersprüche stärkt dabei sogar weiterhin die neoliberale Verbesserungs- und Individualitätskultur. Die Begriffe „Verbesserungskultur“ und „Individualitätskultur“ bezeichnen zwei verschiedene, jedoch miteinander verwandte Konzepte. Während sich die Verbesserungskultur auf die kontinuierliche Innovation, Optimierung und Weiterentwicklung eines jeden Individuums und der Gesellschaft bezieht, betont die Individualitätskultur die

Förderung der individuellen Einzigartigkeit. In der künstlerischen Realität bedeutet dies oft, dass Künstler*innen eigenständige Ideen entwickeln und Innovationen schaffen müssen, um ihre Position abzusichern und sich von anderen abzuheben. Gleichzeitig begünstigt diese Dynamik den Wettbewerb, da das neoliberale Subjekt aufgerufen ist, neue Lösungen und kreative Ansätze zu finden – jedoch nicht im Sinne einer grundlegenden Kritik am Neoliberalismus selbst (vgl. Scharff 2016, 11ff.).

Durch diese Erläuterung geht hervor, wie sehr die neoliberalen Strukturen ineinander verwoben sind und wie schwierig es für Einzelpersonen ist, sich den Strukturen zu entziehen. Vor allem, da sich zu entziehen in diesem Sinne automatisch bedeutet, sich auch dem notwendigen Sektor für die Sichtbarmachung der eigenen künstlerischen Praxis vorzu-enthalten und damit infolge auch mögliche Vergütungen ausfallen. Sich kritisch mit den Strukturen und Bedingungen im Kunstbereich auseinandersetzen, sich zu diesen zu äußern und sie in die eigenen Arbeiten einfließen zu lassen oder polit-kritische Werke zu kreieren ist also möglich und gängig, komplett aus dem System auszutreten jedoch nur mit der möglichen Folge die eigene Lebensunterlage zu verlieren. Die Wahrscheinlichkeit davon lässt sich ausschließlich klassenkritisch beantworten, denn wer kann es sich leisten Kunst zu schaffen, in welchen Ausmaß und Umfeld ist es der Person möglich und in welcher Zeitintensität kann dem nachgegangen werden. Hierbei steht außer Frage, dass in etwa Vollzeitbeschäftigte zwar eine finanzielle Grundlage haben um künstlerisch tätig zu sein, jedoch fraglich wie viel Zeit und Energie neben dem Stundenausmaß bleibt. Personen mit Teilzeit-Verträgen oder geringfügig beschäftigte Personen können sich zeitintensiver der Kunst widmen, sind aber gleichzeitig von deren finanziellem Erfolg abhängig. Künstler*innen, die sich nicht zwischen diesen beiden Möglichkeiten entscheiden müssen und sich ohne Existenzängste auf ihren kreativen Prozess konzentrieren können, sind weniger stark auf die finanzielle Unterstützung des etablierten Systems angewiesen und können es daher freier und mit weniger Rücksicht auf Konsequenzen kritisieren. Damit kann der Bogen zum Kapitalismus gespannt werden, dessen Grundlage auf sozialen und wirtschaftlichen Klassen beruht, die Abhängigkeiten und Ausbeutung zwischen unterschiedlichen Gruppen schaffen. Diese Dynamik ermöglicht eine ungleiche Verteilung von Profiten und Ressourcen und konzentriert wirtschaftliche Macht in den Händen weniger. Neoliberale Werte wie Innovation, Konkurrenz und Individualismus erscheinen darin oft als Strategien, um das kapitalistische System zu überwinden. Tatsächlich

verstärken sie jedoch meist nur das System, da sie sich gegenseitig stützen und die bestehenden Machtstrukturen festigen.

Des Weiteren ist es schwierig, sich vollständig aus der konkurrierenden Struktur und der neoliberalen Subjektkonstitution zu lösen, da nur begrenzt Möglichkeiten und Ausstellungsoptionen bestehen sowie lediglich eine geringe Anzahl an Künstler*innen entlohnt wird. Der ständige Druck bezieht sich also nicht nur auf die Bezahlung der künstlerischen Arbeit, sondern auch auf das Bedürfnis nach größerer Bekanntheit und Anerkennung. Letzteres dient vor allem den Institutionen und Auftraggeber*innen, denn der neoliberale Individualitätsgedanke verlangt die ständige Verbesserung des Selbst, sich zu übertreffen und durch Einzigartigkeit hervorstechen. Aus diesem Anspruch heraus nehmen junge Künstler*innen un- oder schlecht bezahlte Aufträge an, um an Erfahrung zu gewinnen und ihren Lebenslauf wachsen zu lassen. Denn wer nicht ständig aktiv ist und letztendlich eine umfangreiche Ausstellungs- und Auftragshistorie vorzuweisen kann gilt als unmotiviert und untätig und – un-unternehmerisches Selbst. Die Zweifel an der eigenen Leistungsfähigkeit gehen Hand in Hand mit existenziellen Ängsten und tragen so zur Aufrechterhaltung des neoliberalen Systems bei, das weitgehend auf Angst basiert (Scharff 2016, 11). Soll der wettbewerbsorientierten und ausbeuterischen Kultur entgegengewirkt werden, so ist es notwendig zu verstehen, dass diese nicht nur eine einzelne Herausforderung im Kunstsektor betrifft, sondern ein Fundament berührt, auf dem große Teile der Kunstwelt aufgebaut sind. Alte hierarchische Strukturen wurden also durch neoliberale und kapitalistische ersetzt, welche diese aufrecht erhalten und prekäre Verhältnisse reproduzieren. Gleichzeitig ist die Unterstützung und fehlende Infragestellung von Wettbewerbsstrukturen natürlich besonders problematisch. Doch ähnlich wie bei vielen anderen Aspekten des Kapitalismus und Neoliberalismus reicht es meist nicht aus, diesen Strukturen individuell entgegenzuwirken. Vielmehr ist eine gesamtgesellschaftliche Reform des Systems notwendig.

Durch die Ablehnung dieser neoliberal wichtigen Struktur entsteht also ein gewisser Diskurs im unternehmerischen Selbst, wodurch dieses an „Effizienz“ verliert, denn ohne jene Bestrebung gegen andere Künstler*innen anzutreten und zu „gewinnen“ geht in diesem Sinne automatisch Erfolg und Aufstiegsmöglichkeit verloren, wodurch sich die handelnde Person nicht nur gegen einen Kernaspekt dessen ausspricht, sondern gleichzeitig deren Leistungs-

fähigkeit in Frage gestellt und ein Teil der unternehmerischen Subjektivität aufgegeben wird (vgl. Scharff 2016, 11). Durch das mögliche Verinnerlichen von Veränderungswünschen kann es zu einer Verlagerung des Wettbewerbs nach innen kommen wodurch dieser sich infolgedessen gegen das Subjekt selbst richtet (Scharff 2016, 12).

5b. Neoliberale Strukturen und ihre Zerstörungsmacht

Neoliberalismus zielt als politische Strategie darauf ab, kapitalistische Strukturen zu stabilisieren. Dabei stützt er sich auf eine zerlegte Organisationsweise, die durch autoritäre Elemente geprägt ist und als Lösung präsentiert wird. Autoritär bedeutet in diesem Zusammenhang, dass bestimmte Regeln und Prinzipien nahezu unreflektiert und wiederholt durchgesetzt werden, wobei Kontrolle nicht nur von oben ausgeübt, sondern auch durch breite gesellschaftliche Akzeptanz und aktive Reproduktion gestützt wird. Diese Organisationsstruktur erstreckt sich über Politik, Kultur und Handel und setzt persönliche Profite sowie Markterfolge über alle anderen Werte. Dadurch verlagert sich der Fokus menschlicher Handlungen immer stärker darauf, was sich besser verkaufen lässt. Das menschliche Leben erhält so nur Wert, wenn es zur Akkumulation von Gewinn und Produktivität beiträgt. Dargestellt als individualisierte Lösung um dem Kapitalismus zu entkommen oder selbst davon zu profitieren. Das Verinnerlichen dieser Herangehensweise stützt jedoch weiterhin den Kapitalismus und dessen Hauptakteur*innen, anstatt persönliche Zufriedenheit und Unabhängigkeit zu bringen. Die hartnäckige neoliberale Individualisierung verhindert, dass Menschen miteinander arbeiten, gemeinschaftliche Konzepte kreieren oder sich organisieren, wodurch entstandene Probleme nicht mit den Strukturen sondern dem persönlichen Versagen begründet werden (vgl. Bröckling 2007, 26). Der entstehende Wettbewerb führt dazu, dass sich alle ständig mit anderen im System vergleichen. Wer hart arbeitet und viel Zeit sowie Energie investiert, wird als potenzieller Gewinner dargestellt – ohne dabei Faktoren wie Privilegien oder Klasse zu berücksichtigen (Penny 2022, 22). Neoliberale Strukturen beeinflussen dadurch nicht nur wie Menschen agieren, sondern letztendlich auch wie man denkt und zu fühlen hat. Durch jahrzehntelange Sozialisierung in diesen Strukturen verschmelzen die neoliberalen Einflüsse mit dem Kapitalismus und simulieren so freie Entscheidungen in einem freien Markt mit den gleichen Möglichkeiten für alle. Insbesondere Formen wie der neoliberale Feminismus, welche einseitig strukturelle Ungleichheiten

kritisieren und sich gleichzeitig in kapitalistische Strukturen einbetten, erschweren eine tiefergehende Kritik und Veränderung des Systems. Diese Ausprägung des Feminismus, die Frauen zunehmend als isolierte, unternehmerisch handelnde Subjekte und sogar als eigenständige Unternehmen betrachtet, wird besonders schnell im Mainstream verankert, da sie kaum noch kritisches Potenzial birgt. Indem sie den Fokus auf persönliche Selbstoptimierung und individuelle Erfolgsgeschichten legt, wird das eigentliche Ziel feministischer Bewegungen – nämlich kollektive, gesellschaftliche Transformation – verwässert. Probleme wie genderbedingter Lohnunterschied oder sexuelle Belästigung werden zwar thematisiert, jedoch bleiben die zugrunde liegenden wirtschaftlichen und strukturellen Mechanismen unberührt. Dieser Ansatz verschleiern, dass diese Phänomene tief im kapitalistischen System verwurzelt sind, und reproduziert somit die neoliberale Logik, die vorgibt, dass individuelle Anpassung der Schlüssel zur Lösung struktureller Probleme sei. Anstatt echte systemische Veränderungen anzustoßen, wird der neoliberale Feminismus so zur Stütze des Status quo (Banet-Weiser/Gill/Rottenberg 2020, 6). Die zerstörerische Fähigkeit des Neoliberalismus, selbst in ursprünglich kritische Bewegungen oder Strukturen einzudringen, manifestiert sich darin, dass er deren Forderungen auf individuelle Maßnahmen umleitet. Dies führt zu einer Schwächung des kollektiven Widerstands. Anstelle einer fundierten kritischen Hinterfragung des Kapitalismus, wird er in eine scheinbare Antwort auf seine eigenen Probleme umgewandelt, indem er sich flexibel anpasst und als Lösung präsentiert. Dabei werden jedoch lediglich bestimmte Symptome, nicht aber die Ursachen behandelt, was letztlich dazu führt, dass etablierte Machtverhältnisse und der Fokus auf Profitsteigerung weiterhin bestehen bleiben. Durch diese Wandlungsfähigkeit tarnt er sich als progressive und zukunftsorientierte Ideologie, während er in Wahrheit die bestehenden Ungleichheiten und kapitalistischen Dynamiken weiter festigt.

5c. Neoliberalismus und Patriarchat

Ein zentrales Merkmal des Neoliberalismus ist die Verschleierung bestehender Machtverhältnisse, wodurch bestehende Ungleichheiten innerhalb patriarchaler Strukturen weiter zementiert werden. Anstatt diese Strukturen zu hinterfragen, werden sie durch die Betonung individueller Leistung und Selbstverantwortung legitimiert. In diesem Kontext spielt Misogynie eine zentrale Rolle, da sie als (un)sichtbares Machtinstrument „die systematische

Unterdrückung, Vernichtung, Bestrafung und Kontrolle der Körper von Frauen und anderen Geschlechtern ermöglicht, die nach herrschenden patriarchalen Maßstäben von der Mehrheit der Gesellschaft und ihren Institutionen als weiblich und minderwertig kategorisiert werden“ (Kurt 2023, 18). Misogynie geht weit über individuellen Hass hinaus und wirkt als Teil eines größeren Konstrukts patriarchaler Kontrolle, das nicht nur bestimmte Geschlechter, sondern auch ihnen zugeschriebene Eigenschaften und Tätigkeiten konsequent abwertet. Misogynie lediglich als Ausdruck von Hass zu begreifen, kann dazu führen, das dahinterstehende Unterdrückungssystem zu verharmlosen, es von seiner politischen Dimension zu trennen und es somit weiter zu stärken. Herrschaft äußert sich nicht zwangsläufig in direkten sozialen Beziehungen, die durch Befehle oder Strafen geprägt sind. Vielmehr wirkt sie über ein komplexes System aus „Strukturen, indirekten Erwartungen, Regelwerken, Mechanismen und Arbeitsteilungen. Die Herrschaft bestimmt manchmal ganz unbemerkt über Körper, Räume und Zeiten“ (Kurt 2023, 19).

Die Verbindung zwischen Neoliberalismus und Patriarchat ist komplex und wechselseitig verstärkend, da beide Systeme auf struktureller Ungleichheit beruhen. Der Neoliberalismus betont stark den Individualismus und die Eigenverantwortung, wodurch systemische Diskriminierungen wie das Patriarchat verschleiert werden. Indem Erfolg oder Misserfolg ausschließlich auf persönlicher Leistung beruhen sollen, wird die strukturelle Benachteiligung von TINFA* und queeren Personen ignoriert oder als nebensächlich dargestellt. Gleichzeitig reproduziert der Neoliberalismus marktförmig traditionelle Geschlechterrollen, indem Frauen und marginalisierte Gruppen oft in prekären, unsicheren und schlecht bezahlten Arbeitsverhältnissen arbeiten müssen. Diese Tätigkeiten werden wirtschaftlich und kulturell abgewertet, was patriarchale Hierarchien stabilisiert. Das neoliberale System fordert zudem Flexibilität und Mobilität, was Frauen und weiblich sozialisierte Personen durch ihre zusätzliche Verantwortung für unbezahlte Care-Arbeit besonders betrifft. Parallel dazu wird erwartet, dass sie am formellen Arbeitsmarkt ebenso hingebungsvoll und erfolgreich sind wie Männer. Diese doppelte Belastung zementiert traditionelle Geschlechterrollen und dient sowohl patriarchalen als auch neoliberalen Profitinteressen. Ein weiterer Aspekt ist die Privatisierung der sozialen Reproduktion – Aufgaben wie Kinderbetreuung oder Altenpflege werden zunehmend von staatlicher Unterstützung entkoppelt, unsichtbar gemacht und in den privaten Bereich verlagert, was vor allem Frauen und weiblich sozialisierte Personen belastet

und ihre wirtschaftliche Abhängigkeit verstärkt. Gleichzeitig propagiert der Neoliberalismus eine oberflächliche Form von Empowerment, indem erfolgreiche Frauen in Führungspositionen oder wirtschaftlichen Machtstrukturen sowie einige sehr berühmte Künstler*innen als Beweis für Chancengleichheit präsentiert werden, während die strukturelle Ungleichheit für die Mehrheit, insbesondere marginalisierte Gruppen, unverändert bleibt. Der Kapitalismus baut auf der Idee des isolierten Individuums auf und stellt dieses in den Mittelpunkt, was ihn zu einem System macht, das kollektives Handeln als Bedrohung wahrnimmt. Politische Bewegungen, die auf Solidarität und Gemeinschaft setzen, werden als Gefahr für die kapitalistische Logik betrachtet, da sie das Potenzial haben, die Ausbeutung menschlicher Tätigkeiten zugunsten des Profits zu behindern (Zakaria 2022, 135). Stattdessen fördert der Kapitalismus den Individualismus und entwertet gemeinschaftliches Engagement, da dies die Machtstrukturen des Systems herausfordern könnte. Dies erklärt, warum kollektive Bestrebungen, die sich gegen Ungleichheit richten, im neoliberalen und patriarchalen Kontext oft diffamiert oder marginalisiert werden – sie gefährden die Profitmaximierung und die Aufrechterhaltung bestehender Machtverhältnisse.

Auch innerhalb des Feminismus wurden antikapitalistische Strömungen häufig marginalisiert oder umgedeutet, um die Interessen privilegierter *weißer* Frauen zu schützen, die zur wohlhabendsten Gruppe der Gesellschaft gehören. Dieser entpolitisierte Feminismus, der zunehmend vom Kapitalismus vereinnahmt wurde, verstrickt sich oft in Konsumkultur und oberflächlichem Empowerment, während er die schädlichen Strukturen des Patriarchats weitgehend unangetastet lässt (Zakaria 2022, 226). Diese patriarchalen Mechanismen, die Frauen systematisch benachteiligen und marginalisierte Gruppen noch stärker unterdrücken, werden durch die Verknüpfung von Kapitalismus und Feminismus sogar gestärkt. So wird das vermeintliche Empowerment des Individuums instrumentalisiert, um die systemische Ungleichheit weiter zu verschleiern und jegliche kollektive Gegenwehr zu unterdrücken. Auf lange Sicht schadet diese Form des Feminismus also nicht nur marginalisierten Gruppen, sondern auch *weißen* Frauen, deren Interessen er vorgibt zu vertreten, da er die eigentlichen Ursachen von Ungleichheit und Unterdrückung nicht bekämpft, sondern sie stabilisiert und fortbestehen lässt. Solange also die Methoden und Werkzeuge eines rassistischen Patriarchats genutzt werden, um die Auswirkungen desselben Patriarchats zu erforschen und dessen Strukturen zu verändern, bleiben die Möglichkeiten tatsächlicher Veränderung stark begrenzt

(Lorde 2018, 17). Um eine tatsächliche Veränderung rassistischer und patriarchaler Strukturen zu erreichen, ist es für *weiße* Feminist*innen unerlässlich, den bedeutsamen Unterschied zwischen *Weißsein* und ihrer Rolle als *weiße* Feminist*innen zu erkennen und zu begreifen. *Weißsein* als unreflektierte Position trägt dazu bei, Hierarchien zu verstärken und rassistische Ungleichheiten in der Gesellschaft zu reproduzieren, indem es die *weiße* Kultur und deren Lebensweise als universelle Norm etabliert. Gleichzeitig wirkt *Weißsein* auch in feministischen und queeren Kontexten oft als unsichtbare Struktur, die durch Machtverhältnisse und die Schaffung von beziehungsweise Einteilung in Kategorien normative Handlungsweisen etabliert, welche andere Perspektiven unsichtbar machen und marginalisieren (El-Tayeb 2003, Frankenberg 1999, zit. nach Groß/Winkler 2007, 152). Der Begriff „*weiße* Feministin“ beschreibt eine Haltung, bei der die Macht *weißer* Privilegien nicht hinterfragt wird. Es geht also nicht nur darum *weiß* und feministisch zu sein. Um eine echte, solidarische Bewegung zu schaffen, müssen trans, inter, nicht-binäre und agender Personen sowie Frauen verstehen, welche Kräfte sie gegeneinander ausspielen und in einen wettbewerbsorientierten Konflikt drängen, der sie von gemeinschaftlichem Verständnis und kollektiver Aktion fernhält. Besonders *weiße* Frauen müssen bereit sein, ihre privilegierte Position anzuerkennen, wirtschaftliche und rechtliche Privilegien nicht länger als selbstverständlich zu betrachten und aktiv gegen die Vormachtstellung in der Deutungsmacht vorzugehen. Nur so kann eine inklusive feministische Praxis entstehen, die Hierarchien nicht reproduziert, sondern abbaut (vgl. Groß/Winkler 2007, 152f; Zakaria 2022, 224). Es zeigt sich also deutlich, wie Neoliberalismus und Patriarchat zusammenwirken, um bestehende Machtstrukturen aufrechtzuerhalten und zu stützen. Während der Neoliberalismus eine Wirtschaftspolitik etabliert, die auf Konkurrenz, Individualismus und Marktförmigkeit basiert, stabilisiert das Patriarchat diese Ordnung, indem es bestimmte Geschlechter und Identitäten systematisch benachteiligt. Das Zusammenspiel dieser beiden Systeme sorgt dafür, dass gesellschaftliche Ungleichheiten nicht nur bestehen bleiben, sondern in manchen Fällen sogar verschärft werden. „For the master’s tools will never dismantle the master’s house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change“ (Lorde 2018, 19).

5d. Selbstverwirklichung, Gender und die gläserne Decke

Im Kunst- und Kultursektor ist das neoliberale Beharren auf Autonomie, Wettbewerb und Selbstverwirklichung besonders stark, wodurch Künstler*innen einen Prototyp unternehmerischer Selbstständigkeit darstellen (Scharff 2016, 4). Christina Scharffs Studie zur Erforschung des Arbeitslebens junger Frauen in der klassischen Musikbranche, auf die in *The Psychic Life of Neoliberalism: Mapping the Contours of Entrepreneurial Subjectivity* (2016) eingegangen wird, zeigt auf, wie insbesondere junge Frauen durch ihre Rolle als Kulturschaffende und als weibliche Subjekte gleich doppelt als Unternehmer*innen positioniert sind. Verbindungen zwischen Jugend, Weiblichkeit, persönlicher Weiterentwicklung und Konsum machen sie zu gefeierten neoliberalen Subjekten, die in einem Umfeld, das stark auf persönlichen Erfolg und marktorientierte Anerkennung setzt, agieren müssen (Gill und Scharff 2011; Ringrose und Walkerdine 2008; zitiert nach Scharff 2016, 4). Selbstverwirklichung wird im neoliberalen Kunstbetrieb als individuelles Projekt dargestellt, bei dem der Fokus weniger auf künstlerischer Qualität als auf der Fähigkeit liegt, sich erfolgreich im Kunstmarkt zu behaupten. Künstler*innen sind dazu angehalten, sich als eigenständige, kreative „Unternehmer*innen“ zu vermarkten, die ihre Einzigartigkeit und Kreativität in ein wettbewerbsorientiertes System einbringen müssen. Der ständige Druck, durch Effizienz, Produktivität und Perfektion hervorstechen, führt zu einer Form der Selbstoptimierung, die Frauen, trans, inter, nicht-binäre, agender und andere marginalisierte Künstler*innen besonders hart trifft. Diese Gruppen sehen sich nicht nur mit dem allgemeinen Wettbewerbsdruck konfrontiert, sondern auch mit geschlechtsspezifischen Vorurteilen, ungleichen Bezahlstrukturen und einer Unterrepräsentation in wichtigen künstlerischen Institutionen und Netzwerken. Dieser Druck wird durch die „gläserne Decke“ zusätzlich verstärkt. Diese beschreibt die unsichtbaren strukturellen Barrieren, die verhindern, dass sie, die keine cis Männer sind, in die höchsten Ebenen des Erfolgs aufsteigen – unabhängig von ihrem Talent, ihrer Anstrengung oder ihrer Leistung. Künstler*innen, welche aufgrund von Race, Klasse oder sexueller Orientierung mehrfach marginalisiert werden, sind nicht nur von geschlechtsspezifischen Barrieren betroffen, sondern auch von rassistischen, klassistischen und anderen diskriminierenden Strukturen, wodurch sich dieser Effekt verstärkt und der Zugang zusätzlich erschwert wird.

Ein weiterer Aspekt, der in diesem Kontext zu berücksichtigen ist, ist der Zugang zu kulturellem Kapital und relevanten Netzwerken, welche im Kunstsektor häufig *weiße* cis-männliche Künstler bevorzugen. Für Künstler*innen, die diesen Netzwerken nicht angehören oder noch keine Verbindungen dazu haben, besteht daher häufig nur begrenzter Zugang zu Ressourcen wie Ausstellungsräumen, Förderungen oder Mentoring, was sich wiederum auf ihre Karrierechancen auswirkt. Indem Selbstverwirklichung also als individuelle Angelegenheit behandelt wird, ist es besonders schwierig solche systematischen Barrieren in den Fokus zu rücken. Einzelne Erfolgsgeschichten von Kunstschaaffenden dieser Gruppen werden oft lautstark hervorgehoben, während kollektive Lösungen sowie Netzwerke, welche eine Überwindung dieser Barrieren ermöglichen könnten, vernachlässigt und unterdrückt werden. So wird der Anschein von Diversität gewahrt, während strukturelle Probleme und systematische Exklusion weiter bestehen bleiben. Diese oberflächliche Form der Inklusion ist nicht nur ineffektiv hinsichtlich einer nachhaltigen Veränderung der Machtverhältnisse, sondern führt zudem dazu, dass strukturelle Probleme wie geschlechtsspezifische Diskriminierung oder die ungleiche Verteilung von Ressourcen und Anerkennung unsichtbar gemacht werden. Ein Beispiel für diese ungleiche Anerkennung ist etwa der Große Österreichische Staatspreis, welcher Künstler*innen für ein besonders herausragendes Lebenswerk verliehen wird und mit 30.000€ dotiert ist. Seit dem Jahr 1950 wurde dieser in der Sparte Bildende Kunst lediglich vier Mal an eine Künstlerin verliehen (Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport 2024). Die ungleiche Verteilung von Förder- und Preisgeldern perpetuiert bestehende Machtstrukturen im Kunstsektor und festigt diese. Künstler*innen, die von diesen Geldern ausgeschlossen bleiben oder denen der Zugang erschwert wird, verfügen über geringere finanzielle Mittel, um ihre künstlerische Arbeit fortzusetzen. Dies führt dazu, dass sie im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen in der Sichtbarkeit und im künstlerischen Output zurückfallen. Die ohnehin ungleiche Bezahlung sowie die zusätzliche Belastung, beispielsweise durch unbezahlte Care-Arbeit, verschärfen diese Benachteiligung.

Der Zwiespalt, dem Künstler*innen, insbesondere Frauen und marginalisierte Geschlechter, in Bezug auf Care-Arbeit und ihre Karriere ausgesetzt sind, spiegelt tief verwurzelte gesellschaftliche Normen und Ungleichheiten wider. Einerseits wird die unter- oder unbezahlte Care-Arbeit – wie Kinderbetreuung, Erziehung, Haushaltsführung oder die Pflege

von Angehörigen – oft automatisch Frauen, weiblich sozialisierten Personen und marginalisierten Geschlechtern zugeordnet (Roldán Mendivil/Vögele 2022, 64). Diese Tätigkeiten werden nicht nur unsichtbar gemacht, sondern auch gesellschaftlich und wirtschaftlich abgewertet. Infolgedessen fehlt Künstler*innen aus diesen Gruppen oft die Zeit und Energie, um sich vollständig auf ihre künstlerische Praxis zu konzentrieren, was ihre Chancen auf Sichtbarkeit und Erfolg erheblich einschränkt. Diese doppelte Belastung verstärkt die strukturellen Barrieren, denen sie bereits durch geschlechtsspezifische Vorurteile ausgesetzt sind. Gleichzeitig stehen junge oder kinderlose Künstler*innen ebenfalls unter Druck, da ihnen oft unterstellt wird, dass ihre Karriere durch das mögliche Kinderbekommen gefährdet werden könnte. Diese implizite Erwartung führt dazu, dass ihre Karrierechancen von der Annahme beeinflusst werden, dass sie in Zukunft Care-Verantwortung übernehmen könnten, wodurch sie als „unsichere“ oder „weniger engagierte“ Kandidat*innen für künstlerische Förderung oder Beschäftigung gelten. Dieser Teufelskreis stellt sowohl kinderlose als auch bereits erziehende Künstler*innen vor enorme Herausforderungen: Sie werden entweder durch tatsächliche Care-Verpflichtungen benachteiligt oder aufgrund potenzieller Familiengründung stigmatisiert. In beiden Fällen wird die Kunstproduktion dieser Gruppen als weniger verlässlich wahrgenommen, was sich auf ihre Positionierung und Anerkennung im Kunst- und Kulturbetrieb auswirkt. Diese Unsichtbarmachung der Care-Arbeit und die implizite Erwartung, dass Künstler*innen ihre Karriere zugunsten der Familie opfern könnten, stabilisieren patriarchale Strukturen und verhindern eine echte Gleichstellung in der Kunstwelt. Dies führt dazu, dass ihre künstlerischen Stimmen im Wettbewerb weiterhin systematisch unterrepräsentiert bleiben und die gläserne Decke für sie praktisch undurchdringbar bleibt. Auch Elodie Grethen – während des Interviews gerade schwanger – äußerte die Besorgnis, dass ihre künstlerische Identität durch die neue Rolle als Mutter und ihrer Stelle an der Kunstuniversität beeinträchtigt werden könnte. Sie unterstreicht dabei die essentielle Bedeutung des künstlerischen Schaffens für ihre mentale Gesundheit und betont, dass es sich eben nicht nur um eine temporäre Unterbrechung ihrer „Karriere“ handelt. Vielmehr befürchtet sie, dass längere Pausen und mangelnde Zeit ihre kreative Arbeit verändern und auch den Erhalt ihres Netzwerkes gefährden könnten – wie sie bereits bei anderen Künstler*innen beobachten konnte. Diese Sorgen spiegeln sich auch in den Strukturen des Kunstmarkts wider, der Künstler*innen, die Mütter werden, benachteiligt. Wie

Sabine Oelze (2018) beschreibt, begegnen Sammler den Werken von Künstler*innen häufig mit Skepsis – ein Phänomen, das durch Mutterschaft oft noch verstärkt wird (Oelze 2018). Während neoliberale Strukturen also auch im Kunst- und Kulturbereich gleiche Chancen für alle suggerieren, reproduzieren sie in Wirklichkeit oft bestehende Machtverhältnisse und Diskriminierungsmuster. Um allen Künstler*innen, unabhängig von ihren Lebensumständen und ihrer Geschlechtsidentität, eine faire und nachhaltige Entfaltung ihres kreativen Potenzials zu ermöglichen, ist es erforderlich, tiefgreifende patriarchale und kapitalistische Strukturen tatsächlich aufzubrechen und zu verändern sowie gemeinschaftlich gegen eine lediglich oberflächliche Chancengleichheit vorzugehen.

5e. Die Bagatellisierung von Diskriminierung unter neoliberalen Strukturen

Durch die Individualisierung und die Verlagerung des Fokus weg von strukturellen Ungerechtigkeiten hin zum einzelnen Selbst, schafft der Neoliberalismus eine Tarnung für Diskriminierung, indem sie als persönliches Versagen, Faulheit oder fehlendes Engagement dargestellt wird. Fehlende Diversität wird den Betroffenen selbst zugeschrieben, indem behauptet wird, sie bewerben sich nicht, trauen sich zu wenig zu, sind zeitlich nicht ausreichend verfügbar oder ihre Themen-Auswahl sei zu einseitig. *Weißer* Feminismus konnte zwar den cis-männlichen Rahmen etwas öffnen und die Frauenquote langsam erhöhen, setzte sich dabei jedoch hauptsächlich für *weiße* cis Frauen ein. In diesem Kontext wurde der Begriff der Selbstermächtigung zunehmend mit neoliberalen Idealen verknüpft und in einen sogenannten „girl boss Feminismus“ umgewandelt. Diese Art des Feminismus legt den Fokus auf individuelle Leistung, Wettbewerb und Effizienz, anstatt grundlegende Macht- und Klassenverhältnisse kritisch zu hinterfragen. In der Diskussion um ungleiche Zugangs- und Teilhabemöglichkeiten im Kunst- und Kulturkontext wird Geschlecht häufig als alleiniger Diskriminierungsgrund betrachtet. Dabei zeigt eine Diversitätsstudie der Stadt New York, dass die Bedingungen für Personen die mehreren Unterdrückungsmechanismen ausgesetzt sind, zunehmend prekär werden (Schmidt 2016). Das Durchbrechen patriarchaler Strukturen kann nicht stattfinden, ohne auch rassistische und queerfeindliche Mechanismen zu beleuchten. Einige wenige Frauen in großen Kunstinstitutionen sind somit eher eine Image-Aufbesserung eben dieser als ein Schritt Richtung Chancengleichheit für alle. Wie bereits bell hooks in *Teaching to Transgress - Education as the Practice of Freedom* (1994) hervor-

gehoben hat, ist es wichtig, eine Form der Kulturvermittlung zu entwickeln, die durch kritische Ansätze Möglichkeiten schafft, damit möglichst vielen Menschen aus verschiedenen Kontexten kulturelle Mitbestimmung und kreative Mitgestaltung ermöglicht wird. Daher ist es notwendig, vielseitige Initiativen, Konzepte und Vermittlungsstrategien auszuarbeiten, die durch eine antirassistische und queer-feministische Grundhaltung eine kritische Auseinandersetzung fördern und dadurch eine umfangreichere Repräsentation von Themen und Lebensrealitäten ermöglichen (Zobl 2020, 139). Die Erkenntnisse meiner Interviews zeigen zwar, dass es Bestrebungen für mehr Diversität und Inklusion in der Kunstszene gibt, diese jedoch äußerst oberflächlich und performativ sind. Die von mir befragten Künstler*innen betonen, dass es in den meisten Fällen darum geht als sogenannter Token die Reihe an *weißen* Namen zu durchbrechen oder vorzutäuschen unterschiedliche Perspektiven eingearbeitet zu haben. Hinter den Kulissen treffen jedoch hauptsächlich *weiße* heterosexuelle Personen, recht häufig Männer, die Entscheidungen und legen die notwendigen Rahmenbedingungen fest. Die scheinbare Offenheit für Vielfalt endet häufig dort wo Diskussionen entstehen und die Lebensrealitäten sowie Erfahrungen von Personen kontrolliert und reglementiert, Hierarchien oder Machtstrukturen in der Organisation hinterfragt oder Ausstellungstexte ohne Rücksprache verändert werden. Künstler*innen mit Migrationshintergrund sollen sich kommentarlos in die vorgefertigte Diversity Box von Institutionen begeben. Diese sieht vor, dass sie politische Kunst machen, welche notwendigerweise ihre eigenen Wurzeln und Erfahrungen behandelt und somit ihre Diversität bestätigt, aber dabei niemals ambivalent oder militant ist. Es geht dabei lediglich darum vorgefertigte Geschichten und Annahmen zu bestätigen und das tief verankerte imperiale Überlegenheitsgefühl zu füttern. So wurde beispielsweise das künstlerische Schaffen von Huda Takriti von einer Kuratorin kritisiert und als nicht syrisch genug titulierte, weil sich ihre Projekte nicht mit dem Bürgerkrieg in Syrien auseinandersetzen und nicht blutig genug sind. Damit wird klar vermittelt, dass etwa ihre Arbeiten über algerische Widerstandskämpferinnen schlichtweg die falsche Facette von Krieg zeigen. Es geht darum den westlichen Blicken zu entsprechen und Trauma oder Schmerz als eine Art spannende Geschichte darzustellen ohne die historischen Strukturen und Machtverhältnisse dahinter aufzuzeigen. Rassismuskritische oder queer-feministische Projekte sollen oberflächlich auf Ungleichheit hinweisen, aber niemanden verantwortlich fühlen lassen, also eine bunte Ergänzung ohne unangenehmen Beigeschmack sein.

Die gemachten Erfahrungen verhalfen den von mir befragten Künstler*innen zwar zur Fähigkeit mittlerweile früh zu erkennen, welche Vorstellungen ihr Gegenüber wirklich hat und wie sich die zukünftige Zusammenarbeit wahrscheinlich gestalten wird, aber dies zeigt nochmals mehr inwiefern Institutionen oder Einzelpersonen ihre Macht ausnützen. Wer sich bereits einen Namen in der Kunstszene gemacht hat und Ausstellungen in unterschiedlichen bekannten Ausstellungsräumen vorweisen kann hat es leichter für sich selbst und die Rahmenbedingungen unter welchen man ausstellt einzustehen. Personen ohne diese notwendige Liste, welche als eine Art Gütesiegel agiert, sind somit leichter auszubeuten und für das progressive Image zu instrumentalisieren. Erfahrenere Künstler*innen sind sich bewusst, dass Kompromisse bei politischer Kunst immer von ihrer Seite erwartet werden und dass nicht sie es sind, die etwas verlieren, wenn ihre Projekte erst gar nicht ausgestellt werden. Diese Erkenntnis ging jedoch bei keiner der von mir befragten Personen ohne vorhergehende negative Erlebnisse einher, wodurch verdeutlicht wird, inwiefern Machttragende in der Kunstwelt von stark dehnbaren Grenzen bei Kunstschaffenden ausgehen und stets testen wie viel oder was sie sich erlauben können.

Ein wichtiger Teil politischer Praxis ist es, nicht von den gleichen Institutionen die man kritisiert zu profitieren oder sich dessen zumindest bewusst zu sein und darauf aufmerksam zu machen. Ein Beispiel dafür ist der aktuelle Streikaufruf von „Strike Germany“ an internationale Kulturschaffende. Es geht dabei um das Verweigern der Teilnahme an Ausstellungen, Festivals oder Panels in deutschen Kultureinrichtungen, solange diese freie Meinungsäußerung und Kunstfreiheit unterdrücken, jegliche Solidarität mit Palästina als Antisemitismus titulieren anstatt sich gegen das tatsächliche Steigen antisemitischer Gewalt einzusetzen und die Arbeiten marginalisierter Menschen als Token verwenden während interne Strategien nicht die Grundprinzipien antirassistischer und befreiender Kämpfe unterstützen (Strike Germany 2024). Auch der Kunst- und Kultursektor hat eine Verantwortung und kann sich nicht mit leeren „nie-wieder“ schmücken und gleichzeitig den Tod von Zivilist*innen akzeptieren oder gar verteidigen und das Leid von jüdischen Personen instrumentalisieren. Institutionen und Organisationen müssen aktiv Teil des Kampfes gegen antimuslimischen Rassismus, antisemitische, antipalästinische, antirassistische und queerfeindliche Stimmung und Gewalt sein sowie klar Stellung beziehen. Eine der befragten Künstler*innen betonte auch wie wichtig es für sie gerade ist keine österreichischen oder

deutschen Förderungen für ihre Projekte anzunehmen, solange die Repression, die Absagen und die Zensur so stattfinden und die gesamte Atmosphäre im Kunstbetrieb konträr zu ihren Ideen ist.

Zur oft oberflächlichen Auseinandersetzung mit antirassistischen und queeren Themen tragen jedoch auch andere Künstler*innen in der Szene bei, indem sie bei Unterdrückung, Rassismus, Bevormundung oder anderer ungerechter Behandlung nicht klar ihre Meinung äußern und hinter den Betroffenen stehen. In diesen Situationen geht es darum die jeweiligen Institutionen weiterhin auf der eigenen Seite zu haben und diesen nicht unangenehm zu werden, also ganz nach dem neoliberalen „jede Person kämpft für sich“ Prinzip. Dieses Verhalten wird dann gerne mit einem Vorschlag nicht immer radikal sein zu müssen verteidigt – was in diesem Fall zu radikal oder militant ist entscheiden nicht betroffene Personen – und machen dadurch noch einmal deutlicher welche Art von politischer Kunst legitim zu sein scheint. Die Annahme Überzeugungen und politische Ansprüche stets etwas drosseln zu können ist inhärent *weiß, cis*, heterosexuell und privilegiert. Welche Teile eines Ausstellungstextes, einer Projektbeschreibung oder eines Projektes wichtig und notwendig sind entscheidet die kunstschaftende Person selbst, wobei die Erzählungen der Befragten zeigen, wie klar man dies zu Beginn der Zusammenarbeit machen muss. Die fehlende Solidarität der anderen Künstler*innen stärkt dabei jedoch viel weniger ihre eigene Karriere, sondern viel mehr die jeweiligen Organisator*innen und Institutionen, welche jenes Schweigen als Zustimmung für ihr Handeln deuten und somit weiterhin in der allbestimmenden Rolle bleiben. Solange gerechte Behandlung von den Machthabenden definiert wird und die neoliberale Wettbewerbskultur ihnen dabei den Rücken stärkt, kann mit Künstler*innen auch schlecht und ungerecht umgegangen werden. Einzelne Outcalls und sich weigernde Artists sind natürlich wichtig, werden strukturell jedoch erst durch Masse und Beharrlichkeit etwas verändern können. Solange Institutionen sich Stellungnahmen einfach entziehen und auf das rasche Vergessen der Besucher*innen zählen können, werden diese Vorfälle auch als Einzelfälle und „Ausrutscher“ dargestellt werden.

Diese kapitalistische Kurzsichtigkeit und der oberflächliche Umgang mit Verantwortung finden sich auch speziell im Umgang mit Queerness im Kunstsektor wieder. So wurden queere Themen zwar sichtbarer und es gibt mehr Möglichkeiten für queere Künstler*innen

ihre Projekte auszustellen, oft folgen diese aber lediglich einer Marketinglogik, wodurch die Thematik zwar verbreitet aber auch stark verflacht wird. Sichtbarkeit ohne das Verändern von Strukturen ist Ausbeutung. Sichtbarkeit ohne Verlernen und Umlernen verbreitet Unwissenheit. Sichtbarkeit ohne Sicherheit zeichnet Zielscheiben auf die Rücken von Betroffenen. Sichtbarkeit allein, ohne die Kulturen und Systeme zu verändern in denen diese existiert, ist niemals genug. Diese Statements wurden von unterschiedlichen Personen am *Trans Day of Remembrance* geteilt und beschreiben das gängige Pink-Washing von Unternehmen und Institutionen, welche Queerness als Ästhetik und Verkaufsstrategie verwenden um diverser zu wirken und ihr Publikum zu erweitern. Die institutions- und unternehmensinneren Strukturen sehen dabei jedoch sehr häufig anders aus und oft unterstützen oder fördern die gleichen Firmen konservative, fundamentalistische und rassistische Projekte, Personen oder Strukturen. Wie es marginalisierten Personen im Team geht, was für deren Sicherheit und Privatsphäre gemacht wird und welche Rolle sie im Unternehmen einnehmen – wenn es überhaupt welche gibt – wird häufig ignoriert. mirabella paidamwoyo* dziruni erzählte im Interview etwa wie häufig es nur um them¹ als Schwarze Person ging und wie selten es in der Vergangenheit einen intersektionaler Zugang gab. Es fühlte sich für them so an, als ginge es vor allem darum ohne schlechtes Gewissen etwas für den *Black History Month* zu machen, nicht aber um das tatsächliche Hinterfragen von *weißen* Strukturen oder Hierarchien in der Organisation oder etwa den speziellen Erfahrungen als Schwarze trans Person. Obwohl Schwarze trans Menschen und trans Personen of Color am häufigsten von Gewalt betroffen oder Opfer queerfeindlicher Übergriffe sind und die damaligen Stonewall Riots angeführt haben, lässt man heute bei Queerness vor allem *weißen* cis Personen die Bühne und Ausstellungsfläche (vgl. GenderGP 2023). Intersektionalität fungiert hierbei lediglich als kapitalistisches Schlagwort anstatt das Zusammenwirken unterschiedlicher Unterdrückungsmechanismen tatsächlich zu hinterfragen. Wie Franzis Kabisch in unserem Gespräch passend beschrieben hat, geht es darum die richtige Balance zu finden. Es ist natürlich besser über Queerness zu sprechen als es nicht zu tun, aber man soll sich der eigenen Position und Situation stets bewusst sein und hinterfragen, warum man

¹ Ursprünglich aus dem Englischen kommend, finden they/them-Pronomen auch im Deutschen zunehmend Anwendung. Dabei entscheiden sich Personen, die sich jenseits der binären Geschlechterordnung verorten, entweder für die Verwendung von they/them oder verzichten vollständig auf die Verwendung von Pronomen, um ihre Identität sprachlich zu reflektieren.

gerade die Person ist, die Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit bekommt und was man damit machen kann – „Arbeitest du aus dieser Community raus oder nimmst du das Wissen aus dieser Community her“, wie Franzis es so schön formulierte.

5f. Der Nutzen von individualisierter Angst

Durch die neoliberale Arbeitsmarktderegulierung und dadurch entstandene Unternehmensmodelle wie die Gig-Economy wurde die Individualisierung in bestimmten Bereichen vereinfacht und die Prekarisierung ganzer Berufsfelder gewissermaßen glorifiziert. So wird die Trope des „armen künstlerischen Genies“ als Beginn oder Motivation einer Erfolgsgeschichte verwendet, wobei das Leiden als notwendiger Anfang für den späteren Erfolg dargestellt wird. „Das Klischee, wonach Künstler*innen erst im Elend Erfolg haben, verwechselt das Streben nach Freiheit und nach Selbstbestimmung über die eigenen Arbeitsbedingungen mit einem Streben nach prekären Lebensbedingungen“ (Precarious Workers Brigade 2019, 230). Es entsteht die Illusion, dass prekäre Umstände lediglich ein unveränderbarer Abschnitt in einem festgeschriebenen und garantierten Erfolgsverlauf sind, und dass es allein an der harten Arbeit der kunstschaftenden Person liegt, wie lange dieser Zustand fortbesteht. Besonders in Bereichen wie der angewandten Kunst oder zeitgenössischen Musik funktioniert dieses Narrativ gut, da es hier schwierig(er) ist, objektive Maßstäbe oder Standards festzulegen. Die fehlenden Vergleichsmöglichkeiten verlagern den Wettbewerb nach innen und durch die daraus entstehenden Selbstzweifel und Unsicherheiten wird die Problematik auf die einzelne Person abgewälzt (vgl. Scharff 2016, 10).

Diese Dynamik verdeutlicht, wie die neoliberalen Strukturen individualisierte Angst als essenziellen Bestandteil des Systems nutzen. Die ständige Unsicherheit, der Kunst- und Kulturschaffende ausgesetzt sind, führt dazu, dass sie ihre eigenen prekären Arbeitsbedingungen als persönliche Verantwortung ansehen und den Druck verspüren, diese Umstände durch noch mehr Einsatz zu überwinden. Gleichzeitig wird durch die Glorifizierung der „leidenden Künstler*in“ ein Mythos aufrechterhalten, der prekäre Arbeitsverhältnisse romantisiert und als notwendiges Opfer und zu überwindenden Meilenstein auf dem Weg zum Erfolg darstellt (vgl. Schopp 2019, 80f). Dadurch entsteht ein ausbeuterischer Kreislauf, denn die Angst vor dem Scheitern wird individualisiert und erscheint als persönliches Versagen, nicht als Resultat struktureller Ungleichheit. Zusätzlich

wird sie durch das neoliberale Narrativ der ständigen Selbstoptimierung verstärkt, das Künstler*innen dazu zwingt, sich in einem endlosen Kreislauf der Selbstverbesserung, Selbstdisziplin und Selbstvermarktung zu bewegen. Der Druck, sich ständig selbst neu zu erfinden und kreativer oder produktiver zu sein, lenkt davon ab, dass der Zugang zu Erfolg maßgeblich durch strukturelle Barrieren wie etwa Bildungshintergrund, kulturelles Kapital, Geschlechtsidentität oder körperliche und psychische Verfasstheit bestimmt wird. Gleichzeitig tragen Institutionen, die sich auf ökonomische Kriterien wie Marktgängigkeit und Innovation stützen, dazu bei, dass die prekären Verhältnisse bestehen bleiben (vgl. Precarious Workers Brigade 2019, 222). Diese Orientierung an kommerziellen Werten fördert eine kulturelle Homogenisierung, da künstlerische Werke häufig auf Massenkompatibilität hin optimiert werden müssen, um institutionelle Unterstützung oder öffentliche Förderungen zu erhalten. Werke, die sich diesen Kriterien entziehen oder weniger marktorientiert sind, laufen dabei Gefahr, an den Rand gedrängt zu werden, wodurch Vielfalt und Experimentierfreude im Kunstsektor eingeschränkt werden.

Auch Social-Media-Plattformen und ihre Algorithmen spielen eine wichtige Rolle in diesem Prozess. Sie verstärken nicht nur die Angst vor Sichtbarkeits- und Relevanzverlust, sondern nutzen diese auch gezielt für eigene ökonomische Zwecke aus. Künstler*innen sind zunehmend gezwungen, ihre Arbeiten so anzupassen, dass sie von Algorithmen bevorzugt werden – was oft bedeutet, sich etwas mehr an Trends und populären Themen zu orientieren, anstatt kreative Risiken einzugehen. Diese Entwicklung kann zu einer subtilen Form der kreativen Selbstzensur führen, da künstlerische Inhalte immer häufiger den Anforderungen des Algorithmus unterworfen werden, um die eigene Sichtbarkeit und Reichweite zu sichern. Zudem verschärfen digitale Plattformen die soziale Ungleichheit, da der Erfolg auf Social Media stark von den verfügbaren Ressourcen abhängt. Kunstschaaffende, die bereits Zugang zu finanziellen Mitteln, technischer Ausrüstung und professioneller Beratung haben, sind in der Lage, ihre Online-Präsenz effektiver zu gestalten und ihre Reichweite zu maximieren. Dadurch wird der Wettbewerb um Sichtbarkeit weiter ungleich verteilt, und marginalisierte Künstler*innen sehen sich noch größeren Hindernissen gegenüber. Die Kurzlebigkeit und der ständige Druck, neue Inhalte zu produzieren, um relevant zu bleiben, verstärken die ohnehin prekäre Situation vieler Kunstschaaffender. Die Notwendigkeit, kontinuierlich präsent zu sein und Aufmerksamkeit zu erregen, führt zu emotionaler Erschöpfung und verschärft den Druck,

den individuellen Erfolg über alles zu stellen. Dies trägt weiter zur Individualisierung der Angst bei und macht es schwieriger, kollektive Lösungen für die strukturellen Probleme im Kunstsektor zu finden. Schließlich hängt der Zugang sowohl zu traditionellen Institutionen als auch zu digitalen Plattformen oft von Netzwerken und finanziellen Ressourcen ab, was die bestehende soziale Ungleichheit im Kunstbereich weiter verfestigt. Künstler*innen aus privilegierten Verhältnissen können leichter Zugang zu Förderungen, Ausstellungen oder digitalen Strategien erhalten, während diejenigen, die aus prekären Verhältnissen stammen umso mehr mit Unsichtbarkeit und strukturellen Barrieren kämpfen müssen. Von Kunstschaaffenden wird verlangt, sich diesen Bedingungen anzupassen, anstatt die zugrunde liegenden Machtverhältnisse, unfaire Konkurrenzbedingungen oder fehlende finanzielle Unterstützung zu hinterfragen. Das Wissen um die begrenzten Möglichkeiten im Kunst- und Kulturbereich intensiviert diese Ängste weiter und führt dazu, dass sie zur individuellen Triebkraft werden. Die Internalisierung dieses Wettbewerbs sowie die ständige Sorge um die eigene berufliche Zukunft verschärfen die Unsicherheiten und Selbstzweifel, während sie gleichzeitig die strukturellen Probleme wie den ungleichen Zugang zu Netzwerken oder die mangelnde soziale Absicherung unsichtbar machen.

Diese Mechanismen spielen dem neoliberalen System in die Hände, indem sie die Last auf das Individuum abwälzen und die strukturellen Ursachen für Ungleichheit und Unsicherheit verschleiern. Die fortbestehende Angst vor dem Scheitern hält Kunst- und Kulturschaaffende in einem Zustand ständiger Anspannung, der es ihnen schwer macht, gegen die ausbeuterischen Verhältnisse Widerstand zu leisten (vgl. Precarious Workers Brigade 2019, 223). Das Werben mit vermeintlichen Erfolgsmöglichkeiten ignoriert dabei das fortbestehende Klassensystem und verschleiert die Tatsache, dass der Zugang zu Ressourcen, Netzwerken und Sichtbarkeit stark von der sozialen Herkunft, dem ökonomischen Hintergrund, Staatsbürger*innenschaft, Gender, sexueller Orientierung, Alter, Gesundheit und anderen bereits bestehenden Privilegien abhängt. Die neoliberale Individualisierung propagiert zwar Chancengleichheit, doch in Wirklichkeit reproduziert sie ein rigides System sozialer Hierarchien, das denjenigen, die bereits in prekären Verhältnissen leben, den Aufstieg erschwert.

Um diesen Teufelskreis zu durchbrechen, ist es entscheidend, unter die Oberfläche der neoliberalen Ideologie zu dringen und die Illusion der individuellen Verantwortung zu entlarven. Die Anerkennung der Tatsache, dass die Unsicherheit und Angst von Künstler*innen und Kulturschaffenden nicht isolierte persönliche Probleme sind, sondern Symptome des Neoliberalismus und eines tiefer verwurzelten Klassensystems, bildet die Grundlage für ein gemeinsames Vorgehen gegen die strukturellen Bedingungen, welche ihre prekäre Lage stabilisieren (Precarious Workers Brigade 2019, 225). In diesem Zusammenhang ist es erforderlich, das neoliberale Narrativ von individueller Leistung und Erfolg zu hinterfragen und die Ursachen der Ungleichheit an den Wurzeln zu bekämpfen. Diesbezüglich ist es von essentieller Bedeutung, den Zugang zu Kapital, Bildung, Netzwerken, Institutionen sowie Machtpositionen zu thematisieren und eine entsprechende Reformierung anzustreben, welche eine gerechte Verteilung dieser Ressourcen fördert. Der Kampf gegen die prekären Arbeitsbedingungen im Kunstsektor erfordert also auch einen Kampf gegen das hartnäckige Klassensystem, das diese Unsicherheit systematisch aufrechterhält. Nur durch kollektive Anstrengungen und die Anerkennung, dass die Ängste und Hindernisse nicht allein durch persönliches Engagement, sondern durch tiefgreifende strukturelle Veränderungen überwunden werden können, wird es möglich sein, einen echten Wandel herbeizuführen (vgl. Precarious Workers Brigade 2019, 231). Der Abbau dieser Barrieren ist unerlässlich, um den Künstler*innen langfristig den Ausstieg aus den von Angst und Unsicherheit geprägten neoliberalen Mechanismen zu ermöglichen und gerechtere Arbeitsbedingungen sowie eine diversere Kunstlandschaft zu schaffen.

Netzwerke der Solidarität spielen hierbei eine Schlüsselrolle, indem sie eine Alternative zur individualisierten Angst bieten. In diesen können Künstler*innen sich gegenseitig unterstützen, Ressourcen teilen und gemeinsam gegen die systematische Prekarisierung vorgehen. Anstelle der Konkurrenz um knappe Möglichkeiten kann ein kooperatives Umfeld entstehen, in dem der Erfolg nicht länger von isolierter Selbstoptimierung, sondern von gemeinschaftlichem Handeln abhängt (Precarious Workers Brigade 2019, 231). Dies trägt dazu bei, den Druck des permanenten Wettbewerbs zu mindern und die Angst vor persönlichem Versagen abzubauen. Indem alternative Modelle der Zusammenarbeit und Finanzierung gefördert werden, die auf gemeinschaftlichen Prinzipien basieren, kann die Abhängigkeit von marktorientierten Erfolgsmaßstäben reduziert werden. Dadurch wird die

durch neoliberale Strukturen ausgelöste individualisierte Angst, die oft als persönliche Verantwortung für den eigenen Erfolg empfunden wird, gemindert. Wenn Künstler*innen wissen, dass sie nicht allein für ihr Überleben im Kunstsektor verantwortlich sind und dass es kollektive Strukturen gibt, die sie unterstützen, wird die lähmende Angst vor dem Scheitern und der Unsichtbarkeit abgeschwächt. Darüber hinaus muss der Zugang zu Institutionen und Ressourcen durch gezielte politische und soziale Initiativen gerechter gestaltet werden, um den Einfluss des Klassensystems zu schwächen. Mehrere unterschiedliche Förderprogramme, die gezielt marginalisierte und mittelloser Künstler*innen unterstützen, können nicht nur die Vielfalt in der Kunstlandschaft fördern, sondern auch helfen, die Angst vor dem Ausschluss oder der Marginalisierung zu überwinden. Es wäre demnach förderlich, wenn nicht wiederholt einzelnen, bereits namhaften und finanziell abgesicherteren Artists Auszeichnungen mit enorm hohen Preisgeldern verliehen würden. Stattdessen sollten die zur Verfügung stehenden Mittel aufgeteilt und umverteilt werden.

Die Schaffung von sicheren Räumen, in denen Kunst ohne ökonomischen Druck und Angst vor Relevanzverlust entstehen kann, ist ein weiterer zentraler Schritt. In solchen Räumen können Künstler*innen freier von den Zwängen des Marktes arbeiten und sich auf ihre kreative Praxis konzentrieren, ohne permanent den eigenen Wert in einem kapitalistischen Wettbewerb beweisen zu müssen. Dadurch wird nicht nur die individuelle Angst reduziert, sondern auch die Möglichkeit geschaffen, das Kunstschaffen wieder als kollektiven und gemeinschaftlichen Prozess zu erleben. Nur durch diese kollektiven und strukturellen Ansätze wird es möglich sein, die bestehenden Machtverhältnisse zu hinterfragen, die konstruierte individualisierte Angst zu durchbrechen und die Kunstwelt nachhaltiger und inklusiver zu gestalten.

5g. Förderungen, Grants und Stipendien als neoliberale Tools

Die neoliberale Verbesserungs- und Perfektions-Kultur ist eng mit kapitalistischen Marketingstrategien verknüpft. Gemeinsam schaffen sie den Eindruck, dass durch Vielfalt in der Werbung, Regenbogen-Produkte im Verkauf sowie gezielte Stellenvergaben in Unternehmen bereits eine Gleichstellung aller erreicht sei. Diese Strategien vermitteln das Bild eines fairen und inklusiven Systems und kaschieren dabei tatsächliche Ungleichheiten und Diskriminierungen, die weiterhin bestehen (Ahmed 2007, 605f). Während das

vermeintliche Ende von Diskriminierung lediglich simuliert wird, gewinnen rechte Parteien an Stärke und die Fälle queerfeindlicher oder rassistisch geprägter Gewalt nehmen weiter zu. Die Inszenierung und Förderung politischer Themen als Trend ist ein nützliches neoliberales Instrument. Durch die oberflächliche Behandlung sozialer oder politischer Anliegen – etwa Diversität, Umweltbewusstsein oder soziale Gerechtigkeit – wird ein breiteres Publikum angesprochen und eine progressive Haltung vorgetäuscht, ohne dass tatsächliche Veränderungen an gesellschaftlichen, unternehmerischen oder institutionellen Strukturen notwendig werden (vgl. Ahmed 2007, 606). So gibt es zwar mittlerweile mehr Stipendien und Förderungen für beispielsweise queere Künstler*innen oder Kunstschaaffende mit Migrationshintergrund, aber die Entscheidungstragenden bleiben die Gleichen. Solange die Entscheidungsgremien, Investor*innen und Leitungen vorwiegend von *weißen*, heterosexuellen, cisgender Personen – öfters Männer – dominiert werden, stellen diese Maßnahmen lediglich eine Scheinlösung dar. Sie suggerieren eine Form der Inklusion, die in der Realität jedoch nicht gegeben ist und verhindern dadurch, dass diejenigen, die von der Teilhabe und Mitbestimmung häufig ausgeschlossen sind, adäquat berücksichtigt und ihre Kritikpunkte hinsichtlich der fehlenden Diversität angemessen gewürdigt und umgesetzt werden. Es ist auf den ersten Blick erfreulich, dass ein Raum voller älterer, *weißer*, bürgerlicher Männer ein Langzeitprojekt zu Abtreibungen fördern lässt, wie etwa im Fall von Franzis Kabisch. Diese Unterstützung macht jedoch auch deutlich, wer tatsächlich die Entscheidungsmacht über solche Themen hat. Ein künstlerisches Projekt oder eine PhD-Arbeit werden quasi „zugelassen“ oder gefördert, während Abtreibungen selbst in Österreich immer noch im Strafgesetzbuch verankert und lediglich durch die sogenannte Fristenlösung (§ 97 Abs. 1 StGB) erlaubt sind (Rechtsinformationssystem des Bundes 2024). Das Kritisieren dieser neoliberalen Taktik zielt nicht darauf ab, dass es besser wäre, solche Ausschreibungen und Fördermöglichkeiten gar nicht anzubieten. Vielmehr zeigt sich hier ein fragiles und ungerechtes System: Die Kritik wird aufgenommen und scheinbar integriert, doch dies dient oft nur dazu, Progressivität vorzutäuschen, ohne dass reale Veränderungen stattfinden. Neoliberalismus nimmt Kritik also auf und wendet sie gewissermaßen. Diese Angebote sind durch jene oberflächliche Herangehensweise besonders anfällig für politische Rückschritte, etwa durch Kürzungen von Kunst- und Kulturgeldern oder die Neubesetzung einflussreicher Positionen, die direkten Einfluss auf die Auswahl geförderter Themen und die Vergabe von

Stipendien und Geldern haben. Ist die Einstellung bereits jetzt in vielen Gremien sehr *weiß*, traditionell und bürgerlich, wie die von mir befragten Künstler*innen erzählen, kann sich dies noch einmal verfestigen beziehungsweise die Offenheit für queer-feministische und antirassistische Themen verkleinern. Mit ungerecht ist gemeint, dass es schon jetzt für viele Personen äußerst unwahrscheinlich ist bestimmte Gelder zu bekommen, Benachteiligung aber sehr schwer nachgewiesen werden kann. Es kann leicht damit argumentiert werden, dass dies nun einmal die überzeugendsten Ideen oder Projekte waren und es tatsächlich nur darum gehe. Die meisten Ausschreibungen sind zwar öffentlich und für alle in dieser künstlerischen Praxis oder dem jeweiligen Themenbereich offen, aber meistens erhalten vor allem aufstrebende Artists oder bereits bekannte Namen das Fördergeld oder Stipendium und es sei sehr schwierig in dieses Förderungs-System reinzukommen, erzählt eine der Künstler*innen. Bei bestimmten Medien wie Fotografie sei dies besonders stark merkbar. Diese wird bei Ausschreibungen oft auch als eigene Kategorie neben Kunst geführt, wodurch gewissermaßen vermittelt wird, dass Fotografie inhärent weniger künstlerisch sei als etwa Malerei oder Illustration. Es kann zum einen argumentiert werden, dass dies ein Vorteil für Fotograf*innen ist, da sie so nicht mit allen anderen in der Kategorie Bildende Kunst einreichen müssen und als einzige eine eigene Kategorie haben. Bezogen auf bestimmte Bereiche in der Fotografie macht dies durchaus Sinn, für eine sehr künstlerische, konzeptuelle und politische Auseinandersetzung und Verwendung des Mediums stellt es jedoch eine komplizierte Situation dar. Es geht hierbei nicht nur um das Foto oder die Serie selbst, sondern eben auch um den politischen Hintergrund, die Geschichte, das Konzept und die Vermittlung, wodurch der starre Fokus auf das Foto nur an der Oberfläche kratzt und nicht der gleichen Logik eines herausragenden oder einzigartigen Fotos folgt wie etwa die Dokumentarfotografie. Für Fotograf*innen, die politische Kunst machen, ergibt sich dadurch also nicht eine extra Möglichkeit sondern entsteht vielmehr eine Barriere zu beiden Kategorien.

Indem Förderungen, Grants und Stipendien Diversität als eine Art Trend behandeln und BIPoC Artists, TINFA* oder queere Künstler*innen oft lediglich als Token verwenden, bleibt es in der lokalen Museums- und Galerienlandschaft bei der hauptsächlichen (Re)Präsentation *weiß*, häufig bereits toter, Künstler. Wird in einem Jahr die Kunst von neun Künstlern und einer nicht männlichen kunstschaftenden Person gezeigt, so wird klar vermittelt, wem laut Institution mehr Zeit zusteht und wessen künstlerische Werke mehr Aufmerksamkeit verdient

haben. Häufig sind hundert Prozent dieser zehn Künstler*innen *weiß*. Die Behauptung, es habe schlichtweg keine berühmten und herausragenden BIPOC Künstler*innen gegeben, ist nicht nur veraltet, sondern steht im Widerspruch zu den zahlreichen Kunst- und Kulturgütern, die *Weiß*e und/oder Kolonialmächte geraubt haben. Auch gibt oder gab es viele großartige lokale Künstler*innen, doch der Kunstmarkt und Museumssektor konzentrieren sich weiterhin auf verstorbene Künstler wie beispielsweise Picasso oder Dalí, die problematische und schädliche Weltanschauungen vertraten und übergriffige Verhaltensweisen an den Tag legten. So ist etwa Picassos Verhalten gegenüber Frauen bekannt: Er pflegte Beziehungen, die von Machtmissbrauch, emotionaler Manipulation sowie körperlicher und psychischer Gewalt geprägt waren, was er in seinen eigenen Aussagen sogar offen betonte (vgl. Keller 2023).

Picassos Schaffen zeugt von der Romantisierung sexueller Gewalt, von der Reduktion von Künstlerinnen auf die Rolle der Muse, von unserer Gesellschaft, die Genies konstruiert, von Kunst, die auf kultureller Aneignung basiert, von den Boys Clubs, die die europäische Kunstgeschichte bestimmen, von der Straffreiheit, die mächtigen Männern zugestanden wird. (Keller 2023).

Dalí wiederum äußerte mehrfach offen Sympathien für faschistische Ideologien, glorifizierte Gewalt und unterstützte den Diktator Franco, während er gleichzeitig radikale Individualität predigte und sich obsessiv mit autoritären Strukturen und Macht beschäftigte (vgl. Pofalla 2022). Die Trennung von Kunst und Künstler – oder dem Menschen vom Künstler –, wofür häufig argumentiert wird, bedeutet eine Verweigerung von Verantwortung sowie eine Vermeidung einer kritischen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Kontext. Das anhaltende Unterstützen von Künstler*innen mit umstrittenen Ansichten oder Verhaltensweisen signalisiert, dass deren Überzeugungen oder Handlungen letztlich akzeptabel sind. Falls sie noch leben, ermöglicht es ihnen zudem, ihre Laufbahn und ihr Verhalten fortzusetzen. Indem Museen und Galerien diese Kunstwerke weiterhin unreflektiert und nicht-kontextualisiert ausstellen sowie die Personen dahinter verherrlichen, zeigen sie, dass sie lieber umstrittene Künstler der Vergangenheit würdigen, statt queere, TINFA* oder BIPOC-Künstler*innen zu fördern und deren Werke und Perspektiven stärker sichtbar zu machen.

Während Museen und Galerien somit oftmals kontroverse Künstler*innen der Vergangenheit fördern und damit Werte weitertragen, die Machtstrukturen, Diskriminierung oder frauen-

feindliche und rassistische Ansichten unkritisch normalisieren, stehen zeitgenössische Artists vor der Frage, welche Förderungen und Gelder sie in einer scheinbar neutralen, tatsächlich jedoch stark beeinflussten Förderlandschaft annehmen wollen. Obwohl häufig behauptet wird, dass diese Förderungen unpolitisch seien, spiegeln sie doch häufig die Interessen der Institutionen, Sponsor*innen oder politischen Akteur*innen im Hintergrund wider. In Bezug auf die von mir befragten Personen lässt sich feststellen, dass der Umgang mit Geldern und Fördermöglichkeiten nur leicht variiert. So wird von allen übereinstimmend angegeben, dass keine Gelder von Vereinen oder Institutionen angenommen werden, welche komplett andere Ansichten oder Werte vertreten. Einige der Befragten waren jedoch offen gegenüber der Annahme von Geldern des Bundesministeriums oder anderer staatlich finanzierter Institutionen, da sie darin eine Möglichkeit sahen, diese Mittel gewissermaßen „umzuverteilen“ und für ihre eigenen Zwecke einzusetzen. Ein wichtiges Detail dabei ist aber der Zeitpunkt, zu dem die verschiedenen Interviews stattfanden, und um die Art der jeweiligen Förderung. Einige Interviews wurden bereits im Sommer 2023 geführt, als die befragten Künstler*innen die Gelder oder Stipendien als Chance sahen, queer-feministische Projekte und Forschung zu unterstützen und voran zu bringen. Andere Interviews fanden erst im Frühjahr 2024 statt, wobei aktuelle politische Entwicklungen einen maßgeblichen Einfluss auf die jeweilige Haltung gegenüber den Förderungen hatten. Dazu zählten etwa die Entscheidung der österreichischen Bundesregierung im Dezember 2023 gegen eine internationale Waffenruhe im Krieg zwischen Israel und Palästina zu stimmen, sowie die fortgesetzten Waffenexporte an die israelische Regierung und Armee. Gleichzeitig wurde die öffentliche Wahrnehmung von einer rassistischen und antimuslimischen Berichterstattung über das palästinensische Volk und den Mittleren Osten geprägt. Diese Entwicklungen sowie die sich wandelnde Stimmung in der Kunst- und Kulturszene hatten einen entscheidenden Einfluss auf den Umgang der Künstler*innen mit bestimmten Förderungen. Im Kapitel „Die Bagatellisierung von Diskriminierung unter neoliberalen Strukturen“ (Seite 57) wird darauf noch genauer eingegangen.

5h. Social Media als Erweiterung neoliberaler Strukturen

Von erschaffener Unsicherheit zu Self-Love und von Selbstoptimierung zu Perfektionismus, die neoliberalen Strukturen haben mithilfe von Medien und Social Media Kanälen einen

Kreislauf erschaffen, der dem Kapitalismus nicht nur in die Hände spielt sondern eng mit ihm verwoben ist. In *Mediating Neoliberal Capitalism: Affect, Subjectivity and Inequality* (2018) untersuchen Rosalind Gill und Akane Kanai wie zeitgenössische neoliberale Medien affektive und psychische Qualitäten vermitteln, die untrennbar mit den bestehenden Vorstellungen von Gender, Race, Klasse und Sexualität verbunden sind und verstärken. (Soziale) Media spielen eine immer bedeutendere Rolle in den biopolitischen Prozessen des Neoliberalismus, die sowohl das private, wirtschaftliche als auch das öffentliche Leben durchdringen, wobei auf Individualität ausgerichtete Systeme das Selbst als „Subjekt des Interesses“ geformt haben. (Gill/Kanai 2018, 319). Zudem wird aufgezeigt, wie Gefühle in systemischen und globalen Erzählungen und Repräsentationen von Ungleichheit eine wesentliche Funktion einnehmen. Sie werden nicht nur als Mittel verstanden, durch das wir unser gegenseitiges Verantwortungsgefühl erkennen, sondern sind auch grundlegender Bestandteil der kapitalistischen Ordnung. Denn Gefühle orientieren sich an gesellschaftlichen Normen, deren Definition und Verbreitung zunehmend durch Medien geprägt wird (Illouz 2007, Hochschild 1983/2003, zitiert nach Gill/Kanai 2018, 319). Die Verflechtung von (Sozialen) Medien und neoliberalen Logiken, welche Disziplin, Selbstoptimierung und individuelle Weiterentwicklung verlangen, führt zu einer ökonomischen Verwertung von Gefühlen – dem sogenannten „emotionalen Kapitalismus“ (Illouz 2007, Gill/Kanai 2018, 320). Im Neoliberalismus sind Selbstoptimierung und individuelle Weiterentwicklung jedoch nicht nur auf persönliche Veränderung beschränkt, sondern vor allem mit der Sensibilisierung für und der Reaktion auf die "richtigen" Gefühle und mit den "richtigen" Emotionen verbunden. Als Beispiele wie genau Medien in die neuen Arten des Wahrnehmens und Empfindens im Neoliberalismus verstrickt sind, nennen Gill und Kanai etwa die Notwendigkeit ein glaubhaftes Selbst zu erschaffen oder die Förderung von „Mut“ als eigenständigem Wert (Gill/Kanai 2018, 321). Ersteres spielt bezogen auf politische Kunst eine besonders große Rolle.

Da Social Media Plattformen eben nicht mehr nur eine Möglichkeit zum Teilen von Fotos und Videos sind, veränderte sich auch der Umgang damit und die Einstellung dazu maßgebend. Die von mir befragten Künstler*innen sahen es anfänglich noch als eine unkompliziertere Alternative Projekte zu präsentieren, die eigene Arbeitsweise zu teilen oder zu Ausstellungen einzuladen. Das Interface bei Instagram ermöglichte es zum Beispiel eine Art Portfolio zu

erstellen und dieses laufend zu aktualisieren ohne die aufwändige Programmierarbeit einer Website. Das ständige Weiterentwickeln der Plattformen selbst und das damit verbundene Verschieben des Fokus auf neue Funktionen löste bei vielen Kunstschaffenden Frustration aus. Aus der ursprünglich unkomplizierten Bedienung und Praktikabilität wurde ein kompliziertes System aus neoliberalen Strukturen, technischen Ansprüchen und kapitalistischer Gier. Der entstandene Frust bezieht sich also nicht nur darauf, dass Fotograf*innen oder Maler*innen plötzlich *Reels* (kurze Videos) und *Stories* (temporäre Beiträge, die nach 24 Stunden verschwinden) machen mussten, damit ihre Profile weiterhin gepusht und ihre *Feed-Posts* (permanente Beiträge auf ihrem Profil) weiterhin in der *Timeline* (dem personalisierten Hauptbereich, in dem die Beiträge angezeigt werden) ihrer Abonnent*innen erschienen. Viel mehr ging es darum, welche Rolle Soziale Medien einnahmen und wie sehr diese auf unterschiedlichen Ebenen in das Wohlbefinden und Bewusstsein eingreifen. Das zuvor erwähnte zwingende Erschaffen eines glaubhaften Selbst verlangt es sich zu positionieren und Stellung zu beziehen und erschwerte es für viele maßgebend, die Plattformen nur zum Teilen von eigenen Projekten zu verwenden, vor allem für Personen die politische Kunst machen.

Das Regelsystem, welches Accounts „belohnt“ wenn sie viel und regelmäßig posten und dadurch die Sichtbarkeit dieser erhöht, reproduziert die neoliberale Logik stets aktiv und effizient zu sein. Sich dessen entziehen zu wollen bedeutet dahingehend, dass man nicht motiviert genug ist, die eigene Kunst samt der darin behandelten Themen zu verbreiten und schlichtweg nicht bereit ist, diese Arbeit in den eigenen „Erfolg“ zu stecken. In der Realität geht es jedoch hauptsächlich um die Zeit, die neben dem eigentlichen künstlerischen Schaffen, Privatleben, Lohnarbeit etc. überhaupt in dieses endlose Rad investiert werden kann. Bei den meisten der von mir befragten Personen führte diese Kombination aus Dingen zu einer Art Hate-Love Beziehung mit Sozialen Medien, denn die zuvor genannten Mechanismen machen es äußerst schwer sich als selbstständige*r Künstler*in und somit gewissermaßen auch Unternehmer*in diesen komplett zu entziehen. Eine Künstlerin beschreibt zum Beispiel, es mittlerweile fast nur noch als eine Art Newsletter und Work-In-Progress-Dokumentation zu verwenden. So muss für den Feed kein extra Material kreiert werden und Follower*innen bekommen trotzdem Einblicke in aktuelle oder vergangene Projekte. Die *Story* informiert beispielsweise über kommende und laufende Ausstellungen, über besondere Neuigkeiten oder den Erhalt von Stipendien. Sie hat diesen Umgang aus

zeitlichen und psychischen Gründen gewählt und erst später bemerkt inwiefern ihre Online Präsenz dadurch eine verzerrte Realität ihres Künstlerinnen Daseins darstellt. So vermitteln beinahe alle Stories ein ständiges Hoch von Gefühlen und laufende Zusagen, da Absagen, negative Momente, endlose Einreichungen und die anstrengende Arbeit dahinter nicht geteilt werden. Dieser Umgang, den mehrere Befragte auf ähnliche Weise für sich gewählt haben um sich zeitlich und mental zu distanzieren, füttert wiederum neoliberale Logiken der Effizienz und des Wettbewerbs.

Ein weiterer Faktor, weshalb Social Media Präsenz so zeit- und energiezehrend ist, stellt der ästhetische und perfektionistische Anspruch der Künstler*innen an ihr Instagram Profil dar und durch das eigene Künstler*innen-Sein lässt sich dieser nur schwer beiseitelegen. Durch den Vergleich mit anderen Profilen entsteht der Anschein, dass diese immer makellos kuratiert sind und alle Beiträge gewissenhaft recherchiert wurden. Mehrere der Befragten teilten die Annahme, dass dies ein für sie individuelles Problem sei, dass nur sie alles zu „ernst“ nehmen und es bei anderen immer lockerer und spielerischer wirkt und bestimmt nicht so viele Gedanken und Zeit in jeden *Post* oder jede *Story* fließen. Ein durch Individualisierung kreierter Kreislauf aus neoliberalem Effizienzdruck und Perfektionismus. Die Auffassung die einzige Person zu sein, die die richtige Methode noch nicht gefunden hat und der Druck gerade deshalb ein unkritisierbares „Endprodukt“ zu erschaffen, gewissermaßen auch um die dafür aufgewendete Arbeit und Energie zu kompensieren, fand sich in beinahe allen Interviews. Dass man gleichzeitig auch noch gegen Algorithmen arbeitet, welche die Sichtbarkeit der Beiträge oft augenscheinlich willkürlich mindern, *Stories* oder *Posts* komplett entfernen oder dem Profil einen *Shadowban* auferlegen, vergrößert die bereits bestehende Frustration umso mehr. Unter *Shadowban* versteht man eine Art unsichtbare Strafmaßnahme von Social Media Plattformen, durch die einzelne Inhalte oder Nutzer*innen eingeschränkt werden. Die Nutzer*innen werden darüber nicht benachrichtigt und es fällt meist erst durch die abrupte Abnahme an *Likes* oder *Story* Aufrufen auf (Wolny 2024). Das Profil der jeweiligen Person erscheint in der Suchfunktion nicht wie sonst nach wenigen Buchstaben, sondern erst nach der Eingabe des kompletten Nutzernamen. Dieses stetige Abschätzen von unsichtbaren und meist hypokritischen Grenzen zwischen akzeptiert und „zu“ politisch, gewährter oder zu expliziter Nacktheit, beschreibenden oder „propagierenden“ Begriffen (darunter fallen zum Beispiel schwul, trans, Sex, Nazi etc.) damit der eigene

Account nicht gesperrt wird, empfinden die befragten Personen als besonders anstrengend. Auch die politische Rolle der Plattformen selbst spielt für die meisten eine große Rolle. Franzis Kabisch kritisiert etwa, dass die großen Firmen dahinter, die im Gegensatz zu feministischen und linken Politiken stehen, das Verständnis von Social-Justice-Bewegungen verzerren. Dies führe insbesondere bei jüngeren Generationen dazu, dass diese Bewegungen häufig mit Sichtbarkeit oder Einzelpersonen assoziiert werden. Anstatt einen Austausch zwischen verschiedenen Perspektiven und Strömungen zu ermöglichen, werde der Fokus verstärkt auf Follower*innenschaft gelegt, was eine Art „preaching to the masses“ fördere. Auch sie hat das Gefühl ihren Account nicht löschen zu können, solange diese Art von Sichtbarkeit für ihre journalistische und künstlerische Arbeit eine gewisse Grundlage darstellt. Obwohl ihr bewusst ist, dass Plattformen genau durch dieses Denken und diese Verwendungsweise weiter funktionieren, ist es trotzdem schwierig ohne eine entsprechende Alternative komplett darauf zu verzichten.

5i. Die effiziente Zerstörung von Kreativität und mentaler Gesundheit

Der ständige Effizienz-Druck unter neoliberalen Strukturen fordert vom unternehmerischen Selbst immerzu mehr zu geben sowie zu investieren und definiert Pausen als Faulheit oder Prokrastination. Die dadurch entstandene Mentalität fokussiert sich auf Gewinn und Ansehen und ignoriert psychische und physische Grenzen. Das Verdrängen von Bedürfnissen, Pausen und Ausgewogenheit erschafft kurzfristig mehr Zeit und unkomplizierte Arbeiter*innen, geht jedoch auf die Kosten von eben jenen. Im künstlerischen Bereich, in welchem sich die schaffenden Personen ihre Arbeit selbst einteilen und nicht immer mit gegebenen Fristen oder Zeitplänen arbeiten, findet die neoliberale Individualisierung besonderen Halt. Die zwei Komponenten von einem bereits prekarierten Arbeitsbereich ohne festgelegte Rechte und der neoliberalen Sozialisierung der Personen spielen dem Profitmachen von Institutionen dabei maßgebend in die Hände. Unsicherheiten, Sorgen, Angstzustände, Überforderung, Druck und Depressionen sind im kapitalistischen System auch eng mit neoliberalen Strukturen verknüpft (Hall/O'Shea 2013).

Der Fokus auf angebliche Effizienzsteigerungen führt auch im öffentlichen Dienst zwangsläufig zu Budgetkürzungen und Einsparungen, die vordergründig dazu dienen sollen, Kosten für den Staat zu senken. Stuart Hall und Alan O'Shea werfen die wichtige Frage auf,

ob weniger Personal im Gesundheitswesen, bei der Feuerwehr, in der Jugend- und Sozialarbeit, in Schulen, in der Kinderbetreuung oder in der Altenpflege tatsächlich zu effektiverer Arbeit führt und ob ihr gesellschaftlicher Wert ausschließlich durch ökonomische Maßstäbe bewertet werden sollte. Überarbeitetes Personal, chronische Unterbesetzung, monatelange Wartezeiten und fehlende Kassenplätze verdeutlichen, dass diese Kürzungen in Wahrheit darauf abzielen, den öffentlichen Sektor systematisch zu schwächen und schließlich abzubauen – im Sinne einer neoliberalen Ideologie, die staatliche Strukturen ablehnt (Hall/O’Shea 2013). Die Freiheit der persönlichen Wahlmöglichkeit wird oft als Vorteil und Gewinn angepriesen, währenddessen in der Realität dadurch die Verantwortung vom Staat einen flächendeckenden Qualitätsstandard in unterschiedlichen Bereichen zu garantieren auf die Entscheidung des Individuums abgewälzt wird. Sich für ein Krankenhaus oder eine Psychotherapie zu entscheiden bedeutet damit oft zwischen öffentlich und privat auswählen zu müssen, wobei erstere oft unter Kürzungen und Personalmangel leiden und Patient*innen so nicht die gleiche Zeit und Qualität geboten werden kann. Zweitere Option bedeutet die Kosten der Behandlung selbst zu übernehmen und dabei persönlichere Beratung und individuell abgestimmte Therapieansätze zu erhalten – wobei dies vielen betroffenen Personen aufgrund ihrer finanziellen Lage erst gar nicht offen steht. Die klassistische Zugangsverweigerung zum gleichen Gesundheitsstandard wurde einer Art neoliberalen Image-Verschönerung unterzogen und somit von einem systemischen Problem in ein individuelles Versagen verwandelt. Die Vielzahl an Wahlmöglichkeiten bringt häufig eine Belastung mit sich, die in überzogenen Ansprüchen, Sorgen und Selbstzweifeln mündet. Durch die zunehmende Orientierung des Arbeitsmarktes an individuellen Zielvorgaben und leistungs- oder projektbasierter Vergütung sowie durch die Forderung nach ständiger Verfügbarkeit und die permanente Optimierung von Arbeitsprozessen werden diese Gefühle zusätzlich verstärkt (Hall/O’Shea 2013).

Am „normalen“ Arbeitsmarkt kann gegen jene Privatisierung von öffentlichen Problemen damit argumentiert werden, dass die daraus folgende mentale Belastung ohne das entsprechende gesundheitliche Auffangnetz zahlreiche Ausfälle von Mitarbeiter*innen in Folge hat und letztendlich langfristig keine Kosten spart, sondern eher das Gegenteil bewirkt. Statistisch gesehen sind 50-60% der durch Krankheit verursachten Fehlzeiten in Europa in irgendeiner Art mit Stress durch die Arbeit oder am Arbeitsplatz verbunden und Kalkulationen

für Österreich zeigen, dass psychische und physische Fehlbelastungen mit ähnlich hohen ökonomischen Gesamtkosten einhergehen. Die durchschnittliche krankheitsbedingte Ausfallzeit bei psychischen Erkrankungen ist dabei jedoch deutlich länger (WIFO, zit. nach Arbeiterkammer Österreich 2012, WIFO 2021, 71). Bei der Diagnoseerfassung werden Erkrankungen wie andauernder Stress, Überforderung, Depressionen oder Panikzustände eher als psychische Gesundheitsprobleme eingestuft, während beispielsweise Herz-Kreislauf-Beschwerden, chronische Erschöpfung, Immunschwächen, Allergien, Schlafstörungen oder neurodegenerative Erkrankungen wie Alzheimer oft automatisch zu anderen Krankheitskategorien zugeordnet werden. Die ökonomischen Gesamtkosten psychischer Fehlbelastungen, berechnet mit den medizinischen und betrieblichen Aufwänden, belaufen sich für zum Beispiel das Jahr 2009 auf 3,3 Milliarden Euro (WIFO, zit. nach Arbeiterkammer Österreich 2012). Da seit Mitte der 1990er Jahre ein eindeutiger Aufwärtstrend bei psychischen Erkrankungen und Verhaltensstörungen sichtbar ist und sich diese seitdem mehr als verdreifacht haben, steigen somit auch die wirtschaftlichen Kosten rasant an (WIFO 2021, 53). Es ist daher dringend notwendig eine bessere Struktur für psychische Gesundheit zu konstruieren, um den Zugang nicht nur zu vereinfachen, sondern auch finanziell abzusichern, sodass Personen nicht von wenigen Kassenplätzen abhängig sind oder von enormen Kosten erschlagen werden.

Frauen (Angestellte und Arbeiter*innen) sind statistisch gesehen öfter im Krankenstand und häufiger von psychischen Erkrankungen wie Angstzuständen oder Depressionen betroffen – oder werden öfter diagnostiziert (WIFO 2021, 21). Dies hat zur Folge, dass sich die genderbasierte Diskriminierung noch stärker auswirkt, wenn bereits weniger Aufträge an TINFA* Personen vergeben werden. Zwar liegt bei der nach Branchen aufgelisteten Krankenstandsquote der „Kunst, Unterhaltung und Erholung“ Sektor prozentuell unter anderen Branchen, jedoch wird erläutert, dass die Erfassung bestimmte Schwierigkeiten mit sich bringt. Da keine Altersstruktur zu den jeweiligen Sektoren vorliegt, können nur Alter oder Branche berücksichtigt werden. Somit kann eine kleinere Anzahl an Krankenständen auch auf das niedrige Durchschnittsalter in einer Branche deuten und dadurch im Vergleich zu Verzerrungen führen (WIFO 2021, 35). Des Weiteren können in der Statistik nur die fest angestellten Personen und deren offizielle Krankmeldungen ausgewertet werden. Freelancer*innen, selbstständige Künstler*innen, Personen ohne offizielle Arbeitserlaubnis

etc. fallen somit durch die Statistik. Im Kunstsektor, in welchem ein großer Teil der Personen keiner festen Anstellung unterliegt, ist es somit äußerst schwierig eine wahrheitsgetreue Darstellung der Auswirkungen psychischer Belastung über die Versicherungsdaten zu erhalten. Zusätzlich arbeiten viele freischaffenden Künstler*innen in geringfügigen oder Teilzeit-Verträgen in anderen Branchen um die Fixkosten abzudecken, wodurch jene Krankheitsfälle und -stände einem anderen Sektor zugeordnet werden. Auch bei projektbasierter Anstellung von Künstler*innen ist gesundheitsbedingter Ausfall schwer zu messen und da diese häufig einfach durch eine andere Person „ersetzt“ werden, ist es besonders schwierig Institutionen zu überzeugen, dass eine bessere Form von Versorgung initiiert werden muss.

Das Einkommen und die generelle finanzielle Lage haben einen großen Einfluss auf sowohl die physische als auch psychische Gesundheit und „zahlreiche Studien belegen eine positive Korrelation zwischen Gesundheitszustand und Einkommen beziehungsweise sozio-ökonomischer Stellung“ (Studien siehe z. B. Marmot et al. 1991; Paxson/Deaton 1998, 26; zitiert nach WIFO 2021, 32). Die psychischen Belastungssymptome sind bei geringer Wertschätzung und fehlender Arbeitsplatzsicherung deutlich häufiger, wie die Zahlen in Österreich zeigen. Im Vergleich dazu weisen Beschäftigte mit stabilen Arbeitsverhältnissen, angemessener Bezahlung und guten Aufstiegschancen signifikant niedrigere Raten von Stress, chronischer Erschöpfung, Schlafproblemen, Angstgefühlen und Reizbarkeit auf. Zudem ist deutlich erkennbar, dass der Druck durch Wettbewerb und das Fehlen von Rückhalt seitens Kolleg*innen, Vorgesetzten oder externen Anlaufstellen bei arbeitsbedingten Problemen die Häufigkeit solcher Symptome erhöht und einen erheblichen Einfluss auf die psychische Gesundheit von Arbeitnehmer*innen hat (vgl. WIFO, zit. nach Arbeiterkammer Österreich 2012). Ein großer Teil freischaffender Künstler*innen unterliegt eben keiner Festanstellung, wodurch es keine Vorgesetzten und Kolleg*innen in diesem Sinne gibt und somit bei Krankheit oder Arbeitsunfähigkeit keine finanzielle Absicherung oder geregelter Krankenstand greift. Vier der von mir befragten Personen berichten zum Beispiel, dass ihre mentale Gesundheit seit Beginn der jeweils bezahlten Stellen oder Langzeitstipendien um einiges besser und stabiler wurde. Starker Zeitdruck und viele gleichzeitig laufende Projekte lösten zuvor oft starke Angstzustände aus und es kam immer wieder zu extremen Phasen, in welchen einzelne Personen sogar unter Burnout-artigen Symptomen litten. Um besser mit

dieser Angst umgehen zu können bräuchte es dann Raum für Kreativität und spielerische Freiheit. Ist es aber nicht (mehr) möglich, sich diesen Raum zu nehmen, fühlt man sich unproduktiv, gerät in Panik und der Druck wird noch größer, beschreibt eine der Künstler*innen. Es sei eine große Herausforderung, kreative Ziele zu erreichen ohne dabei unter starkem Stress zu stehen und Gesundheit oder Beziehungen vernachlässigen zu müssen. Mit dem Beginn eines Forschungsdoktorats oder einer Universitätsstelle und der damit einhergehenden fixen Bezahlung fiel der stetige Druck eine finanzielle Grundlage schaffen zu müssen weg, wodurch sich auch die Priorisierung von Projekten veränderte. Diese Fremdbestimmung durch Deadlines und finanzieller Abhängigkeit machte es für sie besonders schwierig einen eigenen Rhythmus oder künstlerischen Flow zu entwickeln. Durch das Wegfallen dieser Angewiesenheit nahm auch das Gefühl sich stetig beweisen zu müssen ab, wodurch nun freier gearbeitet werden kann und sich in Folge dessen auch veränderte, wie und an welchen Projekten gearbeitet wird. Natürlich kam durch die jeweilige Forschungsposition auch Arbeit und Aufwand dazu, diese befindet sich jedoch bei allen in den jeweiligen künstlerischen Interessensbereichen und ermöglicht so eine abgesicherte tiefergehende Recherche und intensive Widmung eines Themas. Bei der künstlerischen Festanstellung einer der Künstler*innen ist es hingegen etwas komplizierter, da die Arbeit nicht direkter Teil des eigenen künstlerischen Schaffens ist und die Zeit dafür dadurch limitierter wurde. Diese Künstlerin wertet diesen zeitlichen Einschnitt jedoch trotzdem als positiv, da mit Planung und Konsequenz genug Raum für künstlerisches Arbeiten möglich ist und diese Art von finanzieller Sicherheit schlichtweg notwendig für ihre Gesundheit und ihr Wohlbefinden war und ist.

Das Risiko für psychische Erkrankungen ist bei Personen, die nicht in Österreich geboren wurden, sowie bei Menschen mit Migrationshintergrund noch höher, wobei vor allem chronische Angstzustände oder Depressionen besonders häufig und stark ausgeprägt sind. Auch Arbeitslosigkeit geht mit einem deutlich erhöhten Krankheitsrisiko einher und zwar unabhängig von Faktoren wie Alter, Geschlecht, Bildungsstand, finanzieller Lage oder Herkunft (WIFO, zit. nach Arbeiterkammer Österreich 2012). Wichtig zu erwähnen ist dabei auch die Wechselwirkung zwischen gesundheitlichen Problemen und Arbeitslosigkeit, die zum einen eine mentale Herausforderung darstellt und zum anderen die Arbeitsfähigkeit durch eine schlechte gesundheitliche Verfassung maßgebend einschränkt. Mit zunehmendem Alter

und wachsendem Arbeitsumfang steigt auch das Erkrankungsrisiko für psychische Fehlbelastungen und Formen wie Schicht- oder Nachtarbeit steigern das Risiko noch einmal zusätzlich (WIFO, zit. nach Arbeiterkammer Österreich 2012). Bei Wegfall von Studienbeihilfen, Förderungen junger Künstler*innen etc. muss demnach ein zusätzlich höheres Einkommen entstehen um diese zu ersetzen. Zeitgleich fallen damit oft auch Angebote wie Psychotherapie für Studierende weg, wodurch sich viele Künstler*innen diese nicht länger leisten können. Für sogenannte Teilkassenplätze werden zwar ungefähr 30€ (bei der Österreichischen Gesundheitskasse) pro Therapieeinheit übernommen – durchaus eine finanzielle Erleichterung bei den durchschnittlichen 80-140€ pro Stunde – aber diese werden oft erst Monate nach Einreichen der Rechnungen rückerstattet, wodurch der ursprüngliche Betrag erst einmal vorfinanziert werden muss. Auf Kassenplätze, bei welchen die gesamten Kosten übernommen werden, wartet man durchschnittlich ein halbes bis ganzes Jahr, in ländlichen Gegenden dabei meistens länger als in städtischen. Der immer höher werdende Bedarf an Therapie und das Steigen von Gefühlen der Unsicherheit, Angst, Stress und Depressionen hängen direkt mit den strukturellen Folgen des Neoliberalismus zusammen. Durch die Privatisierung öffentlicher Probleme, die Individualisierung aller und dem permanenten Anspruch wettbewerbsfähige Entscheidungen treffen zu müssen wird individualisierte Unzufriedenheit oder abnehmende mentale Gesundheit zu einem persönlichen Problem und Versagen gemacht und kollektive soziale Verantwortung verhindert (vgl. Hall/O'Shea 2013). Das System ist für schnellen und stets steigenden Gewinn konstruiert, dass jene die aus dem Rahmen fallen nicht automatisch Hilfe oder Unterstützung bekommen ist sowohl kostensparend als auch gleichzeitig eine Art Warnung dies verhindern zu versuchen. Im Kunst- und Kulturbereich, welcher ohnehin schon unter gesonderten Regeln funktioniert, wurde Leiden und abnehmende mentale Gesundheit noch dazu gewissermaßen glorifiziert und als fast essentieller Teil für herausragend künstlerisches Schaffen erklärt. „Der männliche Künstler galt entweder als ein unter dem politischen System leidender Märtyrer, als asoziales Genie, das in die Mysterien des ‚kreativen‘ Schaffens eingeweiht war, oder als ‚revoltierender‘ Bohemien“ (Rukschcio 2000, 46). Die gequältesten Künstler*innen waren nun einmal auch die berühmtesten, zwar kam ihr Ruhm häufig erst nach dem Tod und lebten diese unter anderen medizinischen Standards und Erkenntnissen, so wird jener Mythos trotzdem noch ein Stück weit aufrechterhalten. Damit wird Künstler*innen vermittelt, dass sie

ihr Leiden oder Trauma lediglich besser nützen und als Inspiration sehen müssen. Als wäre das Überkommen von fehlender Produktivität durch abnehmende psychische Gesundheit das wichtigste Qualitätsmerkmal großartiger Kunst.

Mehrere der von mir befragten Personen beschäftigen sich auch in ihrer künstlerischen Arbeit mit (ihrer) psychischen Gesundheit oder den Einflüssen bestehender Strukturen auf diese. So wird Druck von außen gewissermaßen umgewandelt, thematisiert oder zumindest ein Stück weit die Macht entzogen indem sie nicht dem still leidenden Genie Klischee zuspielen, sondern offen mit psychischen Problemen umgehen und ihr Leiden benennen. Trotz Offenheit, Miteinbeziehen in Projekte, bezahlter Stellen und psychotherapeutischer Hilfe sprachen einige der Befragten von sich aus an, dass es immer wieder Momente gab und gibt, in denen sie ihre künstlerische Arbeit, Träume und Rolle in der Kunstwelt hinterfragen. Zusammengefasst: Warum sie ihre Arbeit eigentlich machen. Dabei ging es vor allem darum, wie schwierig es ist sich von den eigenen Projekten und der künstlerischen Arbeit zu distanzieren. Wie bereits Donna Haraway in ihrem Konzept der feministischen Objektivität erklärt, ist Wissen immer in einer bestimmten sozialen und historischen Verortung zu begreifen. Die forschende Person kann demnach nicht von ihrer Umgebung getrennt werden und kontextbezogene Vorteile oder Umstände dieser müssen in den Forschungsprozess miteinbezogen werden (Haraway 1995). Diese Erklärungslogik des situierten Wissens kann nicht nur auf (künstlerisches) Forschen, sondern auch auf künstlerisches Schaffen angewandt werden (vgl. Gramlich 2021; Freie Universität Berlin 2017). Um sich von der vermeintlich erzielbaren Objektivität in der Forschung zu lösen war es für Haraway unabdingbar die beschriebene Situiertheit bewusst miteinzubeziehen. Im Sinne von Künstler*innen oder Schaffenden politischer Kunst ist diese ebenfalls nicht lösbar. Durch die persönliche Wichtigkeit des jeweils bearbeiteten Themas wird gewissermaßen die Wahl sich genau mit diesem Bereich zu beschäftigen ausgeschlossen und viel eher durch Dringlichkeit, privater Involviertheit oder Betroffenheit entschieden und wird dadurch von einem bereits bestehenden inneren Druck auch noch zu einem Arbeitsgegenstand. Diese Bearbeitung kann einerseits sehr hilfreich, mutgebend, machtumkehrend oder ein Akt des Zurückholens sein, stellt aber gleichzeitig auch eine gewisse mentale Doppelbelastung dar. Sinnbildlich erklärt stellt die ursprüngliche Belastung und Bearbeitung eines Themas nicht nur eine lose Verbindung, sondern eine Art zusammengeheftet sein dar, indem das ursprünglich einzelne

Blatt durch eine Klammer – diese steht für die künstlerische Arbeit mit diesem Thema – mit anderen Blättern zusammengeführt wird. Das einzelne Blatt steht für die jeweilige Person und ihr Erlebnis, ihre Geschichte oder ihre Verbindung mit der Thematik. Die anderen Blätter stehen hierbei etwa für andere Personen mit Betroffenheit, den Ansatz für Veränderung oder das an die Öffentlichkeit tragen. Eine mögliche Erklärung für das schwere Loslassen der Künstler*innen von dieser Art von künstlerischer und/oder politischer Arbeit trotz der damit einhergehenden mentalen Belastung wäre, dass einzig die Möglichkeit oder der Drang sich Themen auf diese Art zu widmen Löcher „im Blatt“ hinterlässt. Das Loslassen würde das Weglassen/Ziehen der Klammer bedeuten, wodurch nur die eigene Verbindung oder Betroffenheit und eine spürbare Perforation bleiben würde. Dadurch entsteht ein Gefühl der Gelähmtheit oder des Aufgebens, da man sich irgendwie verantwortlich fühlt mehr zu machen. Durch das Aufhören des daran Arbeitens bleibt nur dieses Gefühl zurück und lässt quasi lediglich den Wind inhaltsleerer Versprechungen politischer Entscheidungsträger durch diese (schmerzenden) Löcher blasen, was eine schlechte und unbefriedigende Alternative ohne absehbare Verbesserung darstellt. In gewisser Weise wäre dies wie ein Verstummen oder aus dem Weg gehen und das Machen von politischer Kunst ein in den Weg stellen, laut sein, Aufmerksamkeit schaffen, Alternativen aufzeichnen, protestieren und nicht hinnehmen.

Every crisis, actual or impending, needs to be viewed as an opportunity to bring about profound changes in our society. Going beyond protest organizing, visionary organizing begins by creating images and stories of the future that help us imagine and create alternatives to the existing system. (Boggs/Kurashige 2012, xxi)

In bestimmten Situationen kann der ansonsten Kreativität-hemmende Druck jedoch auch als Werkzeug umfunktioniert werden, erklärt Huda Takriti. Bei Arbeiten, welche besonders emotional herausfordernd sind, kann eine Deadline etwa helfen sich dem Projekt zu widmen oder es abzuschließen. Sie erzählt von einem ihrer Projekte, welches sich mit den Kunstwerken ihrer Großmutter und Erzählungen ihrer Mutter über die politische Geschichte und Familiengeschichte einschließlich der Nakba und dem staatenlosen Großvater beschäftigt. Obwohl das Projekt bereits im Jahr 2020 begann, wurde es erst Ende September 2023 gefilmt, da sie ahnte wie intensiv und emotional das Gespräch mit ihrer Mutter für das Video werden wird und es deshalb hinauszögerte. Das davor stattgefundene Warten war ein Abwarten auf außerordentliche emotionale Stärke und „den richtigen Moment“, sodass die Erzählungen

nicht so einschlagen können. Irgendwann wurde es immer klarer, dass es diesen Moment niemals geben wird, solange es um die eigene Geschichte und Familie geht und unter der Voraussetzung dieser unerschütterlichen mentalen Stabilität nur in die Zukunft geschoben wird. Der letztendlich von Außen geschaffene zeitliche Rahmen half die unrealistische Erwartung beiseite zu schieben und die innere Lähmung wegen der erwarteten Schlagkraft der Erinnerungen zu lösen. Erzählungen, welche Tage später Anfang Oktober 2023 nochmals eine andere Aktualität bekamen, so Huda Takriti.

5j. Die neoliberale Funktionsweise unklarer Definitionen

Die neoliberale Funktionsweise unklarer Definitionen beruht darauf, Begriffe flexibel, mehrdeutig und oft entpolitisiert zu gestalten, um sie leichter in wirtschaftliche und gesellschaftliche Strukturen zu integrieren. In der Konsequenz werden ursprünglich klar definierte Konzepte, die häufig radikale oder kritische Positionen vertreten, abgeschwächt und für den Mainstream zugänglich gemacht. Diese strategische Unschärfe fördert die Adaptionsfähigkeit von Diskursen an kapitalistische Logiken und erlaubt die Kommerzialisierung potenziell transformativer Ideen sowie deren Überführung in unkritische, marktfähige Formen. Dies hat weitreichende Konsequenzen für eine Vielzahl gesellschaftlicher Bereiche, insbesondere für Politik und Kultur. Feministische und politische Begriffe etwa, die ursprünglich radikal oder subversiv waren, werden in neoliberalen Kontexten häufig zu allgemeinen, vagen Aussagen umgedeutet, die keine tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen mehr anstreben. Feminismus wird beispielsweise häufig auf das bloße Schlagwort „Empowerment“ reduziert – eine Botschaft, die leicht zu vermarkten ist, jedoch oft den strukturellen Kampf um Gleichstellung, Gerechtigkeit, Inklusion und Emanzipation ausblendet. Diese Flexibilisierung von Begriffen und Konzepten schafft eine Dynamik, in der radikale politische Ansprüche somit oft auf individualisierte Projekte reduziert werden, die den neoliberalen Schwerpunkt auf Selbstoptimierung und persönliches Wachstum widerspiegeln. Auch der wachsende Fokus auf Identitätspolitik im Neoliberalismus spielt hier eine Rolle. Begriffe wie „Diversität“ und „Inklusion“ werden zunehmend für Marketingzwecke genutzt und dabei oft entpolitisiert und verwässert, worauf auch bereits im Kapitel „Die Bagatellisierung von Diskriminierung unter neoliberalen Strukturen“ (Seite 57) eingegangen wurde. In der Kunst bedeutet dies, dass Werke, die sich mit marginalisierten

Identitäten befassen zwar an Sichtbarkeit gewinnen, allerdings oft nur dann, wenn sie in das neoliberale Narrativ der Kreativindustrie passen. Dies stellt eine Herausforderung für Künstler*innen dar, deren radikale politische Inhalte möglicherweise an den Rand gedrängt werden, weil ihre Werke nicht den ästhetischen, kommerziellen oder westlichen Erwartungen der Institutionen entsprechen. Der Neoliberalismus fördert dadurch eine Betonung der Performativität und der Oberflächenästhetik des Politischen. Feministische und politische Kunst läuft Gefahr, sich auf performative Gesten zu beschränken, die äußerlich eine politische Haltung suggerieren, ohne jedoch inhaltlich substantiell zu sein. Diese Ästhetisierung des Politischen führt zu einem oberflächlichen Aktivismus, der sich zwar gut und vor allem leichter vermarkten lässt, aber kaum echte gesellschaftliche Veränderungen initiiert und bewirkt.

Diese unklaren Definitionen können für Künstler*innen sowohl eine Herausforderung und Hindernis sein, aber gleichzeitig auch ein gewisses Potential darstellen. Einerseits besteht die Gefahr, dass politische Botschaften in der Mehrdeutigkeit verwässert und von ihrem ursprünglichen radikalen Gehalt entkernt werden. Doch gerade diese Unschärfe kann auch bewusst als strategisches Mittel genutzt werden. Kunstschaffende können durch die Ambivalenz der Begriffe Zugang zu Räumen und Diskursen erhalten, die ihnen sonst möglicherweise verschlossen geblieben wären, insbesondere wenn sie in einem neoliberalen oder institutionalisierten Kontext arbeiten. Die Offenheit und Mehrdeutigkeit der Begriffe lässt Raum für Interpretationen, wodurch Werke auf den ersten Blick möglicherweise konform erscheinen, aber bei genauerer Betrachtung subversive, kritische Inhalte offenbaren. Diese „strategische Unklarheit“ erlaubt es Künstler*innen, Widerstand subtiler zu artikulieren und ihre politischen Botschaften in Formen zu kleiden, die vom System akzeptiert werden, ohne ihren subversiven Kern zu verlieren. Oft agieren diese Werke im Spannungsfeld zwischen Anpassung und Subversion. Sie nutzen den Raum, den unklare Definitionen bieten, um Diskussionen anzustoßen, die für das Publikum nicht immer sofort erkennbar sind. Es entsteht eine Art „versteckter Aktivismus“, der darauf abzielt, langfristige Reflexionsprozesse auszulösen und gängige gesellschaftliche Strukturen zu hinterfragen.

Besonders in feministischen und politischen Kontexten können Künstler*innen durch diese Strategie tiefere Kritik an Machtstrukturen üben, ohne von den Institutionen sofort

marginalisiert zu werden. Kunstwerke, die sich mit feministischen Themen, sozialer Ungleichheit oder politischen Missständen auseinandersetzen, können durch Ambivalenz in einen breiteren Diskurs eingebunden werden, ohne dass ihre Botschaft in den Vordergrund gestellt oder direkt als konfrontativ wahrgenommen wird. Das ermöglicht es, im neoliberalen System zu navigieren, während gleichzeitig Widerstand auf eine Weise geleistet wird, die feiner und weniger offensichtlich ist. Darüber hinaus ermöglicht es die Unklarheit, dass die Rezeption eines Kunstwerks vom Publikum stark variiert. Verschiedene Betrachter*innen, abhängig von ihrem Wissen und ihrer Perspektive, können unterschiedliche Bedeutungsebenen entdecken. Dadurch können Künstler*innen ihre Werke einem breiteren Publikum zugänglich machen, das auf unterschiedliche Weise mit den subversiven Elementen in Berührung kommt. Manche sehen möglicherweise nur die Oberfläche, während andere die tiefere, kritischere Botschaft erkennen und weitertragen. Diese Mehrschichtigkeit erhöht die Reichweite und Wirksamkeit der politischen Aussage und zeigt, dass Ambivalenz nicht nur ein Hindernis, sondern in bestimmten Aspekten auch ein Werkzeug ist, um innerhalb bestehender Machtstrukturen Widerstand zu leisten. So werden bestimmte Funktionsweisen wieder gegen das System gerichtet, welches diese kreiert und inne hat. In diesem Sinne erlaubt die strategische Nutzung unklarer Definitionen, den künstlerischen und politischen Diskurs flexibel zu gestalten und auf subtilere Art gegen hegemoniale Strukturen vorzugehen.

Die Wirksamkeit dieser Herangehensweise wirft jedoch einige kritische Fragen auf. Zwar ermöglicht dieser subtile Ansatz, innerhalb bestehender Systeme zu agieren und potenziell breitere Diskurse anzustoßen, doch bleibt unklar, ob und inwieweit dies tatsächlich zu tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen führt. Gerade weil die subversiven Elemente oft erst bei genauerem Hinsehen erkennbar sind, besteht die Gefahr, dass sie von einem Großteil des Publikums übersehen oder missverstanden werden. Wenn die Kritik zu subtil bleibt, stellt sich die Frage, ob sie genügend Einfluss hat, um langfristig wirksam zu sein oder ob sie im unklaren Raum verhallt, ohne nachhaltigen Widerstand zu leisten. Zudem lässt sich schwer messen, ob dieser langsame, oft indirekte Ansatz tatsächlich gesellschaftliche Strukturen verändert oder ob er lediglich innerhalb eines Systems wirkt, das Subversion gerade so weit zulässt, wie sie keinen ernsthaften Einfluss auf bestehende Machtverhältnisse nimmt. Die Unsichtbarkeit oder Mehrdeutigkeit der Botschaften kann zwar Diskussionen anregen, doch ob dies zu konkreten politischen oder sozialen Transformationen führt, bleibt

fraglich. Künstler*innen stehen somit vor der Herausforderung, abzuwägen, inwieweit der langsame Aufbau von kritischem Bewusstsein tatsächlich eine nachhaltige Veränderung bewirken kann oder ob deutlicher formulierte, konfrontativere Ansätze wirksamer wären, auch wenn damit Kunstwerke eher der Zensur unterliegen oder es schwerer in den Kanon schaffen.

Ein weiterer Bereich, in dem sich die neoliberale Funktionsweise unklarer Definitionen widerspiegelt, ist das Konzept des „künstlerischen Erfolgs“, welches im Kunst- und Kulturbereich oft vage und flexibel gehalten wird. Erfolg im Kunst- und Kulturbereich wird zunehmend durch marktorientierte Kriterien wie Sichtbarkeit, Verkaufszahlen, institutionelle Anerkennung und mediale Aufmerksamkeit definiert, wobei die genauen Maßstäbe oft schwammig und schwer greifbar sind. Diese Unklarheit eröffnet zwar Chancen für Künstler*innen, sich an unterschiedlichen Stellen des Kunstmarktes zu positionieren, jedoch stellt sie auch ein Problem dar. Erfolg wird zu einem fluiden, schwer fassbaren Konzept, das weniger auf künstlerischer Substanz oder politischen Inhalten basiert, sondern vielmehr auf der Fähigkeit, sich an die Anforderungen und Erwartungen eines neoliberalen Kunstsystems anzupassen.

Für feministische und politische Künstler*innen, deren Werke auf systemkritischen Ansätzen beruhen, bedeutet dies, dass Erfolg häufig an einer ambivalenten Linie entlangläuft. Einerseits kann die Teilnahme an etablierten Institutionen oder die Kommodifizierung der eigenen Arbeit als Zeichen des Erfolgs gesehen werden, andererseits stellt sich die Frage, ob dabei nicht die eigene kritische Positionierung abgeschwächt oder kompromittiert wird. In einer Kunstwelt, die Erfolg oft an flexiblen und kommerziellen Kriterien misst, bleibt unklar, inwieweit politisch radikale Positionen langfristig als erfolgreich gelten können, oder ob sie nicht eher auf marginalisierte Räume und Nischen zurückgedrängt werden. Die neoliberale Flexibilität des Erfolgsbegriffs ermöglicht es dem System zudem, eine Vielfalt an Stimmen scheinbar zu integrieren, während es gleichzeitig radikale Inhalte entschärft oder ihnen den kommerziellen Stempel aufdrückt. Künstler*innen können dadurch zwar an Sichtbarkeit und Anerkennung gewinnen, doch bleibt fraglich, ob dieser Erfolg mit einem echten politischen Einfluss gleichzusetzen ist. Das schwammige Konzept von Erfolg eröffnet einerseits Spielräume innerhalb des Systems, bringt aber auch das Risiko mit sich, dass Erfolg

zunehmend an marktwirtschaftliche und oberflächliche Kriterien geknüpft wird, anstatt an die Wirkungskraft und gesellschaftliche Relevanz der künstlerischen Inhalte.

6. Conclusio

Die neoliberale Perfektions-, Wettbewerbs- und Effizienz-Kultur beeinflusst den Schaffensprozess feministischer Kunst in vielschichtiger und tiefgreifender Weise. Feministische Künstler*innen sehen sich mit der Herausforderung konfrontiert, nicht nur den eigenen visuell-ästhetischen und politischen Ansprüchen gerecht zu werden, sondern sich auch in einem Markt zu behaupten, der Effizienz, Sichtbarkeit und individuellen Erfolg priorisiert. Ihre kreativen Entscheidungen werden dabei maßgeblich durch externe Faktoren wie Förderprogramme, institutionelle Anforderungen und gesellschaftliche Erwartungen beeinflusst. In diesem Spannungsfeld sehen sie sich mit der Schwierigkeit belastet, ihre kritischen Inhalte und politischen Botschaften in einem System zu verankern, welches einerseits Sichtbarkeit ermöglicht, andererseits aber durch Kommerzialisierung und Individualisierung die radikale Kraft ihrer Werke entpolitisiert. Die Forderung nach ständiger Selbstoptimierung und individueller Leistung führt zu einer Verschiebung des Fokus von kollektivem Schaffen und struktureller Veränderung hin zu persönlichem Erfolg und marktorientierter Produktivität. In der Konsequenz werden feministische Kunstwerke in der Wahrnehmung häufig nicht mehr als politisches Instrument, sondern als konsumierbare Produkte betrachtet.

Die Auswertung der geführten Interviews lässt den Schluss zu, dass der von den Befragten als enorm empfundene Druck, der durch die vorherrschende neoliberale Individualisierung entsteht, als ein zentrales Thema bezeichnet werden kann. Den Künstler*innen wird vielfach suggeriert, dass ihr Erfolg oder Misserfolg in erster Linie von ihrer eigenen Leistung abhängt. Fehlende Diversität, Zugangshürden oder Diskriminierung werden dadurch als persönliches Versagen dargestellt, obwohl die Verantwortung für diese Umstände beim System selbst zu verorten ist. Die befragten Personen betonen, dass die dargestellte Dynamik ihre kreative Freiheit einschränkt und sie teilweise sogar in eine defensive Haltung zwingt, in der es oft um das Schaffen „legitimierbarer“ Kunst geht, die institutionellen und gesellschaftlichen Ansprüchen genügt. Auch Social Media spielt dabei eine wichtige, jedoch ambivalente Rolle. Soziale Medien wie Instagram oder TikTok eröffnen feministischen Künstler*innen neue

Möglichkeiten ihre Arbeiten zu präsentieren und ein breiteres Publikum zu erreichen. Gleichzeitig intensiviert sich durch diese Plattformen der Druck zur ständigen Selbstvermarktung. Sichtbarkeit wird hier oft an Reichweite, Likes und Follow*innenzahlen gemessen, was dazu führt, dass Künstler*innen ihre Zeit und Energie nicht nur in ihre Kunst, sondern auch in ihre Online-Präsenz investieren müssen. Diese Entwicklung verdeutlicht, wie neoliberale Logiken der Effizienz und Selbstoptimierung die Bedingungen künstlerischen Schaffens beeinflussen und verändern. Die Interviews zeigten jedoch auch, dass die Künstler*innen eine bemerkenswerte kreative Energie und Widerstandskraft aufweisen, indem sie neue Netzwerke und solidarische Praktiken etablieren, welche darauf abzielen, die individualisierende Logik des Neoliberalismus zu untergraben.

Ein Kernfokus meiner Untersuchung war die Frage, ob neoliberale Strukturen beeinflussen, welche künstlerischen Ideen letztendlich umgesetzt werden. Die Gespräche mit den Künstler*innen haben gezeigt, dass viele von ihnen bewusst entschieden haben, keine Kompromisse mehr einzugehen und mittlerweile alle von ihnen darauf verzichten, die eigene Praxis oder die eigene Person auf irgendeine Art zu verbiegen. Die Künstler*innen, die finanziell stark von Förderungen und Verkäufen abhängig sind, nehmen lediglich leichte Anpassungen vor, um ihre Erfolgchancen zu erhöhen – beispielsweise durch strategische Antragstellungen oder eine leichte sprachliche Anpassung gegenüber Fördergremien. Jene, die durch bezahlte Jobs in anderen Bereichen finanziell unabhängiger sind oder über eine etabliertere künstlerische Praxis verfügen, setzen konsequent auf die Umsetzung und Präsentation ihrer gewünschten Ideen. Dies wird damit begründet, dass der langfristige Wert kritischer und politischer Botschaften über den kurzfristigen ökonomischen Erfolg gestellt wird. Diese Standhaftigkeit aller von mir befragten Künstler*innen spiegelt die Überzeugung wider, dass gerade in einer durch neoliberale Logiken geprägten Gesellschaft Kunst als kritisches und transformatives Medium unverzichtbar ist.

Gleichzeitig verdeutlichten die Interviews, dass strukturelle Zwänge wie Förderbedingungen, institutionelle Anforderungen und gesellschaftliche Erwartungen nicht nur die Arbeitsweise der Künstler*innen beeinflussen, sondern auch die Themen, mit denen sie sich auseinandersetzen, sowie die Projekte, die sie umsetzen können. Viele der Befragten berichteten, dass die kritische Auseinandersetzung mit neoliberalen, kapitalistischen und

patriarchalen Dynamiken einen zentralen Raum in ihrer künstlerischen Praxis einnimmt – nicht zuletzt, weil sie selbst die Auswirkungen dieser Strukturen vor allem in den frühen Phasen ihres Schaffens erfahren haben. Marginalisierte Gruppen wie BIPOC-, queere, trans, inter, nicht-binäre Künstler*innen oder Kunstschaffende mit Behinderungen sehen sich dabei zusätzlichen Hürden gegenüber. Diese reichen von oberflächlichen Diversitätsstrategien – bei denen Vielfalt signalisiert, jedoch nicht strukturell umgesetzt wird – bis hin zur Notwendigkeit, sich mehrfach beweisen zu müssen, um überhaupt wahrgenommen zu werden. Einige der Künstler*innen berichteten zudem, wie sie neoliberale Strukturen strategisch nutzen, um ihre Ziele zu verfolgen – etwa durch die gezielte Verwendung von Fördergeldern für queer-feministische und/oder antirassistische Projekte oder durch die bewusste Auseinandersetzung mit Themen, die patriarchale und kapitalistische Machtstrukturen hinterfragen. Insgesamt zeigt sich, dass feministische Kunst sowohl durch äußere Zwänge geprägt wird als auch eine bemerkenswerte Resilienz und Stärke aufweist. Die Künstler*innen schaffen es, ihre Praxis an die gegebenen Bedingungen anzupassen, ohne ihre inhaltlichen Überzeugungen aufzugeben. Damit wird deutlich, dass künstlerische Integrität und politische Wirkung auch unter neoliberalen Bedingungen möglich sind, sofern das künstlerische Schaffen nicht die notwendige ökonomische Grundlage bildet.

Die im Zuge dieser Arbeit durchgeführten Interviews sowie die präsentierten theoretischen Analysen betonen die Relevanz einer Betrachtung feministischer Kunst als Prozess, durch den politische Botschaften nicht nur ästhetisch vermittelt, sondern aktiv zur Dekonstruktion von Machtverhältnissen beigetragen werden. Die Entfaltung dieser transformativen Kraft ist jedoch nur möglich, wenn Künstler*innen die Möglichkeit haben, außerhalb der engen Logik von Effizienz und Wettbewerb zu agieren. Um die genannten Potenziale zu stärken, ist eine kritische Auseinandersetzung mit den neoliberalen Bedingungen des Kunstbetriebs erforderlich. Dazu gehört die Förderung echter Diversität, die Schaffung solidarischer Netzwerke und die Stärkung kollektiver Praktiken, welche gezielt gegen die Dominanz individueller Leistung und marktorientierter Produktivität arbeiten. Feministische Kunst kann nur dann nachhaltig wirken, wenn sie sich ihrer Rolle innerhalb des Systems bewusst ist und gleichzeitig den Mut aufbringt dessen Grenzen zu überschreiten. Die Ergebnisse meiner Untersuchung legen nahe, dass es eben nicht nur darum geht, (einzelne) neoliberale Strukturen zu kritisieren, sondern auch neue Räume zu schaffen, in denen feministische

Künstler*innen unabhängig von den genannten Zwängen arbeiten und experimentieren können. Dies erfordert nicht nur institutionelle Veränderungen, sondern auch ein Umdenken auf gesellschaftlicher Ebene. Dabei muss die Logik des individuellen Erfolgs hinterfragt und ein Verständnis von Kunst als kollektiver, prozesshafter und transformativer Praxis entwickelt werden.

Meine Masterarbeit ist als Beitrag zu einer Reihe von Untersuchungen zu betrachten, welche die neoliberalen Strukturen im Kulturbereich einer kritischen Beleuchtung und Analyse unterziehen. Im Rahmen dieser Untersuchung werden die Auswirkungen der Perfektions-, Wettbewerbs- und Effizienz-Kultur auf den Schaffensprozess feministischer Kunst gezielt in den Fokus gerückt. Die Verbindung von theoretischen Analysen mit qualitativen Interviews ermöglichte eine Untersuchung eines spezifischen Bereichs, der einen vertieften Einblick in die praktischen Herausforderungen feministischer Künstler*innen bietet. Die Ergebnisse veranschaulichen nicht nur die strukturellen Zwänge und Dynamiken, sondern zeigen auch die kreativen Strategien und Widerstandsmaßnahmen auf, mit denen sich Kunstschaffende diesen Gegebenheiten entgegenstellen. So leistet die Arbeit einen Beitrag zur weiteren Auseinandersetzung mit der Frage, wie Kunst nicht nur als Kritik am System, sondern auch als Instrument zur Veränderung genutzt werden kann.

7. Nutzung von KI-Tools und Korrekturlesung

Im Rahmen der Erstellung dieser Masterarbeit ist auf das KI-Sprachmodell ChatGPT sowie das KI-Schreibassistenzmodell DeepL zurückgegriffen worden, um den Schreibprozess zu unterstützen. Die Tools sind dabei vor allem für die Rechtschreibprüfung und Satzbau-Verbesserung selbst verfasster Texte, für Synonymvorschläge sowie zur Übersetzung des Abstracts ins Englische verwendet worden. Der Einsatz von Künstlicher Intelligenz hat somit als ergänzendes Hilfsmittel gedient und die wissenschaftliche Forschung und Fertigkeit, die für das Erstellen der Masterarbeit erforderlich sind, nicht ersetzt. Darüber hinaus ist die gesamte Arbeit von Julian Hawliczek korrekturgelesen worden, um eine zusätzliche Qualitätssicherung zu gewährleisten.

8. Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara (2007): „You end up doing the document rather than doing the doing“: Diversity, Race Equality and the Politics of Documentation. In: *Ethnic and Racial Studies*, 2007-07, Vol.30 (4), S.590-609. Taylor & Francis Group
- #aufstehn – Verein zur Förderung zivilgesellschaftlicher Partizipation (2024): „My Voice, My Choice“ erreicht österreichisches Unterschriftenziel. abgerufen unter: <https://www.aufstehn.at/myvoicemychoice-erreicht-at-ziel/> [letzter Zugriff: 16.08.2024]
- Autonome Österreichische Frauenhäuser (2024): Gewalt an Frauen in Österreich – Zahlen und Daten. abgerufen unter: <https://www.aof.at/index.php/zahlen-und-daten> [letzter Zugriff am 19.08.2024]
- Banet-Weiser, Sarah; Gill, Rosalind; Rottenberg, Catherine (2020): Postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism? In: *Feminist theory*, 2020-01, Vol.21 (1), S.3-24
- Below, Irene (1992): Kultur von Frauen sichtbar machen. Zu Hella Guths Collagen. *Feministische Studien*, 1992-05-01, Vol.10 (1), S.87. Beltz Verlag Weinheim
- Benzer, Sabine (2016): Kultur für alle: Gespräche über Verteilungsgerechtigkeit und Demokratie in Kunst und Kultur heute. Sabine Benzer im Gespräch mit Nora Sternfeld. Folio Verlag Bozen/Wien
- Boggs, Grace Lee; Kurashige, Scott (2012): *The Next American Revolution: Sustainable Activism for the Twenty-First Century*. University of California Press Berkeley
- Bröckling, Ulrich (2007): *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main
- Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport (2024): Großer Österreichischer Staatspreis. abgerufen unter: <https://www.bmkoes.gv.at/kunst-und-kultur/preise/staatspreise-kunst-und-kultur/grosser-oesterreichischer-staatspreis.html> [letzter Zugriff am 25.09.2024]

Dreit, Karolina; Dreit, Kristina; Lampe, Selina; Sonderegger, Ruth (2024): Working Class Daughters: Über Klasse sprechen. Mandelbaum Verlag Wien/Berlin

dziruni, mirabella paidamwoyo* (2024): About. abgerufen unter:

<http://www.mirabellapaidamwoyo.org/about/> [letzter Zugriff am 15.10.2024]

Fingerlos, Astrid (2002): Die Kategorie Privatheit unter Geschlechterperspektive:

Feministische Kunst als politische Strategie? Univ. Diplomarbeit. Institution: Universität Wien

Foucault, Michel (2004): Gouvernamentalität II - Die Geburt der Biopolitik. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

Freie Universität Berlin (2017): Gender- und Diversityforschung - Situieretes Wissen statt Annahme von Neutralität. abgerufen unter:

<https://www.genderdiversitylehre.fu-berlin.de/inhalte/forschung/Inhaltselemente/Inhalte/situieret.html> [letzter Zugriff am 11.07.2024]

GenderGP (2023): The Stonewall Riots: How the US LGBTQ+ Movement Started

<https://www.gendergp.com/gendergp-stonewall-riots-lgbtq-history/> [letzter Zugriff am 28.11.2024]

Gill, Rosalind; Kanai, Akane (2018): Mediating Neoliberal Capitalism: Affect, Subjectivity and Inequality. In: Journal of Communication, 68(2): S. 318–326.

Goldsmiths University of London (2024): Professor Catherine Rottenberg. abgerufen unter:

<https://www.gold.ac.uk/media-communications/staff/rottenberg-catherine/> [letzter Zugriff am 11.11.2024]

Gramlich, Naomie (2021): Situieretes Wissen. In: Gender Glossar. abgerufen unter:

<https://www.gender-glossar.de/post/situieretes-wissen> [letzter Zugriff am 11.07.2024]

Grethen, Elodie (2024): About. abgerufen unter:

<https://elodiegrethen.com/About> [letzter Zugriff am 15.10.2024]

- Groß, Melanie; Winker, Gabriele (2007): *Queer-| Feministische Kritiken neoliberaler Verhältnisse*. Unrast Verlag Münster
- Grrrl Zines (2002): 100% feminist! Pretty Ugly - an Interview with Kelly by Elke Zobl.
abgerufen unter:
<https://www.grrrlzines.net/interviews/prettyugly.htm> [letzter Zugriff am 11.07.2023]
- Grrrl Zines (2005): About. abgerufen unter:
<https://www.grrrlzines.net/about.htm> [letzter Zugriff am 01.12.2024]
- Hall, Stuart; O'Shea, Alan (2013): Common-sense neoliberalism. In: *Soundings: A Journal of Politics and Culture*. Vol.55. S. 9-25. abgerufen unter:
link.gale.com/apps/doc/A352495341/AONE?u=43wien&sid=bookmark-AONE&xid=a4088408 [letzter Zugriff am 05.01.2024]
- Haraway, Donna (1995): *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*. In: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Campus Verlag Frankfurt
- hooks, bell (1994): *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. Routledge New York/London
- Hummel, Claudia (2020): Es war einmal ... die Kulturarbeit. In: *Making Democracy - Aushandlungen von Freiheit, Gleichheit und Solidarität im Alltag*, Hrsg: Elke Rajal, trafo.K, Oliver Marchart, Nora Landkammer und Carina Maier. transcript Verlag Bielefeld
- Illouz, Eva (2007): *Cold Intimacies: the Making of Emotional Capitalism*. Polity Press Cambridge
- Kabisch, Franzis (2024): *Artistic Research*. abgerufen unter:
<https://franziskabisch.net/artistic-research/> [letzter Zugriff am 27.08.2024]
- Karadensky, Karina (2022): *Von Dornröschen und Femiziden – Feministische Botschaften auf den Wänden Wiens*. abgerufen unter:

<https://magazin.wienmuseum.at/feministische-botschaften-auf-den-waenden-wiens>
[letzter Zugriff am 19.08.2024]

Keller, Emma-Lilo (2023): Picasso is a Red Flag: Gewalt im Namen der Kunst? Ein Dialog zwischen ato-Künstlerin Hannah Cooke und Crisp-Autorin Emma-Lilo Keller. Mit einer Fotostrecke von Sebastian Heck. abgerufen unter:
<https://ato.vision/magazine/picasso-is-a-red-flag/> [letzter Zugriff am 14.11.2024]

King's College London (2024): Professor Christina Scharff. abgerufen unter:
<https://www.kcl.ac.uk/people/christina-scharff> [letzter Zugriff am 14.10.2024]

Kulturvermittlung (2024): Stipendiatinnen - Huda Takriti. abgerufen unter:
<https://kulturvermittlung.org/stipendiatinnen/huda-takriti/> [letzter Zugriff am 15.10.2024]

Kurt, Şeyda (2023): Hass - Von der Macht eines widerständigen Gefühls. HarperCollins Verlag Hamburg

Layton, Lynne (2014): Editor's introduction to special section on the psychosocial effects of neoliberalism. In: Psychoanalysis, Culture & Society, Vol.19 (1), S.1-4

Lorde, Audre (2018): The master's tools will never dismantle the master's house. Penguin Books London

McNay, Lois (2009): Self as enterprise: Dilemmas of control and resistance in Foucault's. The Birth of Biopolitics. In: Theory, Culture & Society 26(6): S. 55–77.

Meskimmon, Marsha (2003): Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics. Routledge London/New York

Nina Höchtl (2024): Über. abgerufen unter:
<http://www.ninahoechtl.org/ueber/> [letzter Zugriff am 15.10.2024]

no-racism.net (2011): Das Genua-Verfahren gegen die volXtheaterkarawane ist eingestellt! Es lebe das volXtheater!! abgerufen unter:
<http://no-racism.net/article/3649/> [letzter Zugriff am 20.08.2024]

Oelze, Sabine (2018): Wie weiblich ist der Kunstmarkt? abgerufen unter:

<https://www.dw.com/de/wie-weiblich-ist-der-kunstmarkt/a-43416951> [letzter Zugriff am 16.09.2023]

Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung (2012): Psychische Belastungen der Arbeit und ihre Folgen. [Data set]. Zitiert nach Arbeiterkammer Österreich. abgerufen unter:

https://www.arbeiterkammer.at/beratung/ArbeitundGesundheit/psychischebelastungen/Psychische_Krankmacher.html [letzter Zugriff am 22.11.2023]

Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung (2021): Fehlzeitenreport. abgerufen unter:

<https://www.sozialversicherung.at/cdscontent/load?contentid=10008.789000&version=1719902096> [letzter Zugriff am 17.11.2023]

Penny, Laurie (2022): Sexual Revolution: Modern Fascism and the Feminist Fightback.

Bloomsbury Publishing London

Pofalla, Boris (2022): Dalí und Freud - Die Geschichte einer Obsession. abgerufen unter:

<https://www.welt.de/kultur/article236969317/Dali-und-Freud-Die-Geschichte-einer-Obsession.html> [letzter Zugriff am 19.11.2024]

Precarious Workers Brigade (2019): Ausbildung zur Ausbeutung? Einleitung zur

Materialsammlung *Training for exploitation*. In: Kritische Kreativität:

Perspektiven auf Arbeit, Bildung, Lifestyle und Kunst, Hrsg: Kim Kannler, Valeska Klug, Kristina Petzold und Franziska Schaaf. transcript Verlag Bielefeld

Rechtsinformationssystem des Bundes (2024): § 96 bis § 98 Strafgesetzbuch (StGB).

abgerufen unter:

<https://www.ris.bka.gv.at/Ergebnis.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10002296&VonParagraf=96&BisParagraf=98> [letzter Zugriff am 15.11.2024]

Ripoff Crew (2024): Instagram Account. abgerufen unter:

https://www.instagram.com/ripoffcrew_/ [letzter Zugriff am 19.08.2024]

- Roldán Mendívil, Eleonora; Vögele, Hannah (2022): Soziale Reproduktion, Geschlecht und Rassismus. In: Die Diversität der Ausbeutung: zur Kritik des herrschenden Antirassismus. Hrsg: Bafta Sarbo und Eleonora Roldán Mendívil. Dietz Verlag Berlin
- Rottenberg, Catherine (2014): The Rise of Neoliberal Feminism. In: Cultural Studies, 28(3): S. 418-437. Routledge Colchester
- Rukschcio, Fiona (2000): Feministische Kunst als politische Veränderungsstrategie am Beispiel Vergewaltigung. Univ. Diplomarbeit. Institution: Universität Wien
- Şahin, Reyhan (2019): Yalla, Feminismus! Tropen Verlag Stuttgart
- Scharff, Christina (2008): Doing class: A discursive and ethnomethodological approach. In: Critical discourse studies, 2008-11, Vol.5(4), S. 331-343
- Scharff, Christina (2016): The Psychic Life of Neoliberalism: Mapping the Contours of Entrepreneurial Subjectivity. In: Theory, Culture & Society, 33(6): S. 107–122. SAGE Publications London
- Schmidt, Fiona Sara (2016): „Die Kunst der Frau“. Vol. 6/2016. In: an.schläge – das feministische Magazin. abgerufen unter: <https://anschlaege.at/die-kunst-der-frau/> [letzter Zugriff am 06.09.2023]
- Schopp, Fides (2019): rainbow it over: ein Hörstück. In: Kritische Kreativität: Perspektiven auf Arbeit, Bildung, Lifestyle und Kunst, Hrsg: Kim Kannler, Valeska Klug, Kristina Petzold und Franziska Schaaf. transcript Verlag Bielefeld
- Sekretariat für Geister, Archivpolitiken und Lücken (2023): Statement. abgerufen unter: <http://www.skgal.org> [letzter Zugriff am 25.11.2024]
- Speakerinnen (2024): Franzis Kabisch. abgerufen unter: <https://speakerinnen.org/de/profiles/franzis-kabisch> [letzter Zugriff am 15.10.2024]
- Strike Germany (2024): Political Context and Demands. abgerufen unter: <https://strikegermany.org> [letzter Zugriff am 20.06.2024]

Strübing, Jörg (2018): Qualitative Sozialforschung: eine komprimierte Einführung. De Gruyter Verlag Oldenbourg/Berlin

Takriti, Huda (2024): CV. abgerufen unter:
<https://hudatakriti.com/cv> [letzter Zugriff am 01.12.2024]

The Golden Pixel Cooperative (2024): About - Huda Takriti. abgerufen unter:
<https://www.goldenpixelcoop.com/About> [letzter Zugriff am 15.10.2024]

University of California San Francisco (2024): LGBTQIA+ Glossary. abgerufen unter:
<https://lgbtq.ucsf.edu/glossary-terms#:~:text=LGBTQIA%2B%3A%20Acronym%20for%20Lesbian,%2C%20Two%2DSpirit%2C%20etc.> [letzter Zugriff am 15.11.2024]

Vogel, Lise (1974): Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness. In: Feminist studies, 1974-01-01, Vol.2(1), S. 3-37. College Park Md

Wissenschaft und Kunst (2024): Teammitglied Assoz. Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ phil. Elke Zobl. abgerufen unter:
<https://w-k.sbg.ac.at/teammitglied/elke-zobl/> [letzter Zugriff am 10.10.2024]

Wolny, Nick (2024): The pink shadow ban: How LGBTQ+ influencers are fighting censorship. abgerufen unter:
<https://www.out.com/out-exclusives/tiktok-lgbtq-social-media-censorship> [letzter Zugriff am 10.11.2024]

Zakaria, Rafia (2022): Against White Feminism: Wie *weißer* Feminismus Gleichberechtigung verhindert. hanserblau Verlag München

Zobl, Elke (2004): Persephone is pissed! Grrrl zine reading, making, and distributing across the globe. In: Hecate, 2004-10, Vol.30 (2), S.156. Hecate Press St. Lucia

Zobl, Elke (2009): Cultural Production, Transnational Networking, and Critical Reflection in Feminist Zines. In: Signs, Vol. 35 (1) (Autumn 2009), S. 1-12. The University of Chicago Press

Zobl, Elke; Reitsamer, Rosa; Grünangerl, Stefanie; Drüeke, Ricarda (2017): Feminist Media Production in Europe: A Research Report. In: Feminist Media, 2017, Vol.9, S. 19-54. Transcript Verlag Bielefeld

Zobl, Elke; Smodies, Elke (2019): Künstlerische Interventionen als emanzipatorische Praktiken: Über Verschränkungen von Kunst, sozialen Bewegungen und Bildungsprozessen. In: Kultur produzieren: Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion. Hrsg: Persson Perry Baumgartinger, Elisabeth Klaus, Anita Moser und Elke Zobl. Transcript Verlag Bielefeld

Zobl, Elke (2020): Making Art, Taking Part! DIY-Kulturen und künstlerische Interventionen im Kontext einer kritischen Vermittlungspraxis. In: Making Democracy - Aushandlungen von Freiheit, Gleichheit und Solidarität im Alltag, Hrsg: Elke Rajal, trafo.K, Oliver Marchart, Nora Landkammer und Carina Maier. Transcript Verlag Bielefeld

8a. Interviews

dziruni, mirabella paidamwoyo* (2024): Künstler*innen Interview am 09.04.2024. Ort: Katscheli Café Wien

Grethen, Elodie (2023): Künstler*innen Interview am 24.01.2023. Ort: Atelier im WEST SPACE Wien

Höchtl, Nina (2023): Künstler*innen Interview am 24.04.2023. Ort: Zoom Gespräch

Kabisch, Franzis (2023): Künstler*innen Interview am 02.06.2023. Ort: Necessaire Artspace Wien

Takriti, Huda (2024): Künstler*innen Interview am 27.04.2024. Ort: Café Camus Wien