

"Das letzte Wort der Macht lautet, dass der Widerstand primär ist." Wohl kaum ein Satz trifft die Ununterscheidbarkeit, das Ineinanderverwobensein von Macht und Widerstand besser als die hintergründige Formulierung von Gilles Deleuze. Wohl kaum ein Satz beschreibt jedoch auch besser die widersprüchliche Lage, die Chance und die Falle, in der sich progressive Kunstinstitutionen im zunehmend sich auflösenden europäischen Wohlfahrtsstaat befinden: Widerstand und Kritik sind zwar primär, das letzte Wort hat jedoch die Macht.

Einerseits illustriert der Satz von Deleuze und die damit verbundenen Theoreme bei Foucault die Funktionen der Institutionen des Kunstfelds bei der Befriedung, Vereinnahmung und Instrumentalisierung von politischen Praxen, Themen und Phänomenen. Die Kunstinstitution als Staatsapparat scheint abhängig zu sein von immer neuen Portionen kritischer Kunst. Andererseits wird den Kunstinstitutionen selbst im neoliberalen Verwandlungsprozess des Wohlfahrtsstaats in ein Partikel eines sich globalisierenden Netzwerks aus transnationalen Konzernen, suprastaatlichen Institutionen und mächtigen Nationalstaaten zunehmend der Boden dafür entzogen, sich mit kritischen, antistaatlichen und antikapitalistischen Phänomenen auseinandersetzen zu können: Die Finanzierungsengpässe der Kunstinstitutionen gehen einher mit einer zunehmend direkteren Einflussnahme der finanzierenden Institutionen auf die Programme.

Die vom eipcp im Rahmen von republicart konzipierte und in der Wiener Kunsthalle Exnergasse stattfindende Konferenz "Public Art Policies" (Programm s. links auf der Umschlagseite) soll von 26. bis 28. Februar Strategien der AkteurInnen in den Kunstinstitutionen selbst erörtern, Selbstkritik ebenso wie prekäre Versuche des Ausbruchs aus der oben beschriebenen Logik: Was sind die Antworten der sich progressiv verstehenden Kunstinstitution gegenüber der Hypostasierung des Publikumbegriffs, der politisch-übergriffigen Forderung nach immer neuen "new audiences", gegenüber einer populistisch geprägten Tendenz zur Simplifizierung?

Andererseits soll die Rolle des geldgebenden Gegenübers, also vor allem der Kulturverwaltung und Kulturpolitik, ein weiteres Mal analysiert werden mit dem dezidierten Fokus, kulturpolitische Programme im Feld der zeitgenössischen Kunst zu analysieren. Gibt es überhaupt kulturpolitische Programme, die in der oben beschriebenen Ausgangsposition ein emanzipatorisches Setting fördern? Wenn ja, welche und sind diese zu verallgemeinern?

Erste Antworten auf diese Fragen zeichnen sich in den Texten des vorliegenden Kulturrisse-Schwerpunkts ab, die gleichzeitig auch die vorbereitenden Statements der internationalen TeilnehmerInnen bei "Public Art Policies" sind. Von den makropolitischen Überlegungen Chantal Mouffes zum Verhältnis von Institutionen und Bewegung über die vielfältigen Andeutungen von Fallstudien der Kunstinstitutionen in verschiedenen Teilen Europas bis hin zu den kulturpolitischen Überlegungen von Oliver Marchart, Marita Muukonen und Ulf Wuggenig entsteht ein diskursiver Rahmen, dessen Fokus permanent zwischen zwei Polen oszilliert: einerseits der theoretischen Frage nach den politischen Funktionen und Effekten der progressiven Kunstinstitution und andererseits der pragmatischen Ebene des alltäglichen Aushandelns des Ausmaßes an Widerstand, Kritik und Reflexion, das im je gegebenen Fall gerade möglich wird.

## Progressive Kunstinstitutionen

<p><b>Exodus oder Stellungskrieg?</b> Zum Verhältnis von Bewegung und Institution Chantal Mouffe</p>	4	<p>Bedeutungsproduktion statt Dienstleistung. <b>Das LCCA in Riga</b> Solvita Krese</p>	17
<p><b>Ästhetik oder Antiästhetik?</b> Helmut Draxler</p>	5	<p>Möglichkeit, Kunst und demokratische Abweichung. <b>Das Rooseum als regionale Kunsthalle</b> in einer schwedischen Kleinstadt Charles Esche</p>	18
<p><b>Öffentlichkeit</b> und die Aufgaben der "progressiven" Kunstinstitution Simon Sheikh</p>	7	<p>Eingeklemmt. <b>Zwischen politischer Kunstöffentlichkeit und öffentlicher Kunstpolizei</b> Oliver Marchart</p>	20
<p>Welfare Museum. Die Entmuseifizierung des <b>MACBA in Barcelona</b> Jorge Ribalta</p>	9	<p>Nach den goldenen Neunzigern. <b>Kunstpolitische Notizen aus Ljubljana</b> Gregor Podnar</p>	22
<p>Institutionen kritisieren? Die Logik der <b>Institutionalisierung im dänischen Wohlfahrtsstaat</b> Katya Sander</p>	11	<p>Ein Ministerium sollte ein Schüler sein oder ein Hund. <b>Kulturelle Kooperation im Namen der vereinten nordischen Kultur</b> Marita Muukkonen</p>	23
<p>Display für Wissensproduktion <b>Kokerei Zollverein</b>   Zeitgenössische Kunst und Kritik in Essen Marius Babias</p>	13	<p><b>The public calls the tune</b> Ulf Wuggenig</p>	25
<p><b>Modellversuch Projektarbeit</b> Institutionalisierter Widerstand oder emanzipatorisches Experiment? Beatrice von Bismarck</p>	14		

## **Exodus oder Stellungskrieg? Zum Verhältnis von Bewegung und Institution**

Chantal Mouffe

Es gibt heute zwei entscheidende Themen für die Antiglobalisierungsbewegung: Das erste betrifft den Typus der Artikulation, der zwischen ihren verschiedenen Komponenten angewendet wird, das zweite die Beziehung, die zu den Parteien, Gewerkschaften und anderen bestehenden Institutionen aufgebaut werden soll. Am zweiten Europäischen Sozialforum letzten November in Paris war es klar, dass Uneinigkeit darüber besteht, wie die Bewegung sich entwickeln sollte. Lassen wir die Position der traditionellen Ultralinken beiseite, wie sie von den Trotzlisten repräsentiert wird, die den neuen Charakter der Kämpfe ignorieren und die große Spannbreite der ausgedrückten Forderungen, und die damit die Bewegung bloß als zeitgenössischen Ausdruck der antikapitalistischen Kämpfe des Proletariats interpretieren, dann können wir zwei Hauptpositionen unterscheiden.

Auf der einen Seite stehen die, die glauben, dass die Stärke der Bewegung gerade in ihrer Vielfalt liegt und im Fehlen formaler Strukturen. Sie folgen jener Perspektive, die Hardt und Negri in *Empire* entwickelt haben: Es gäbe keine Notwendigkeit einer horizontalen Artikulation der Kämpfe, weil das radikale Potenzial der aktuellen Kämpfe der Multitude darin läge, dass jeder dieser Kämpfe direkt, vertikal das virtuelle Zentrum des Empire angreife. Indem sie dessen "deterritorialiserten" und "dezentralen" Charakter betonen, halten sie es für einen Fehler, Formen der territorialen Organisation zu etablieren und lokale, regionale und nationale Strukturen zu bestärken. Mehr noch, die Aufwertung des Lokalen wird als regressiv und faschistisch dargestellt, man müsse sich von den Fesseln der Zugehörigkeit zu Nation, Identität oder Volk befreien. Dieser Perspektive entsprechend soll kein Kontakt mit Parteien, Gewerkschaften oder anderen Arten von Institutionen gesucht werden. Die liberal-demokratischen Ausformungen von Politik werden

als reaktionär bezeichnet und die Strategie sollte eine von "Nomadismus" und "Exodus" sein.

Auf der anderen Seite gibt es die, die die Frage der Organisation für die Hauptsache halten. Die glauben, dass die Antiglobalisierungsbewegung nun politisch organisiert werden müsse, und dass das auch bedeute, die Frage der Artikulation ihrer verschiedenen Komponenten zu stellen. Da sie die Heterogenität der Forderungen und den Mangel an Kommunikation als Problem verstehen, argumentieren sie, dass die Frage, wie eine Organisation über die Differenzen hinweg aussehen könnte, nicht umgangen werden könne. Wenn die Bewegung eine wirklich politische werden und in den Lauf der Dinge eingreifen und ihn beeinflussen wolle, müsse sie sich in einer hegemonialen politischen Artikulation zwischen all den verschiedenen Kämpfen einbringen, den ökonomischen, politischen, sozialen und kulturellen. Das Ziel sollte dann sein, eine Äquivalenzkette zwischen ihnen zu etablieren mit dem Plan einer kollektiven Willensbildung. Das erfordert eine Definition des Gegners nicht in extrem breiten und allgemeinen Begriffen wie "Empire", sondern als Knotenpunkte der Macht, die angegriffen und transformiert werden müssen, um die Bedingungen für eine neue Hegemonie zu schaffen.

Ausgehend von einer solchen Perspektive muss nicht nur der Standpunkt kritisiert werden, dass es ausreiche, wenn die globale Multitude sich einfach selbst weiterentwickle, im Glauben, dass ihre "Wunschmaschinen" notwendigerweise das Empire zu Fall bringen werde. Es ist genauso notwendig, den "Krypto-Habermasianismus" zu kritisieren, wie man ihn oft in der Bewegung findet, demzufolge wir nämlich bloß Deliberation brauchen und dass durch Deliberation eine gewisse Form des Konsenses erreicht würde. In beiden Fällen wird, wenn auch in verschiedenen Formen, die Frage nach dem Politischen vermieden; beide Tendenzen verhindern, dass die Bewegung eine politische wird.

Dieses Politisch-Werden der Bewegung verlangt auch nach der Frage, welche Beziehungsform mit den politischen Parteien, Gewerkschaften und den verschiedenen Arten von Institutionen etabliert werden soll. Das ist natürlich eine gefährliche Frage, weil es immer Versuche der Kooptierung und Neutralisierung geben wird, aber sie kann nicht vermieden werden, wenn man auf politische Effizienz abzielt. Die Zivilgesellschaft selbst wird die Strukturen der Macht zu transformieren nicht im Stande sein. Sie kann eine wichtige Ebene der Artikulation von Forderungen und Erarbeitung von Vorschlägen sein, aber die Vermittlung der politischen Institutionen ist notwendig.

Ein zweites Thema ist das geografische. Im Gegensatz zu denen, die den globalen Raum als "glatten" beschreiben und alle lokalen und nationalen Formen der Organisation als reaktionär, besteht ein hegemonietheoretischer Ansatz darauf, dass ein politischer Raum immer stratifiziert ist, mit einer Vielheit an Lagen, in denen Machtbeziehungen in verschiedenen Zusammensetzungen artikuliert werden. Diese Knotenpunkte müssen verschieden ange-

sprochen werden, und das verlangt nach vielfältigen Strategien.

Deswegen ist es wichtig, möglichst viele Formen regionaler und lokaler Foren anzuregen, in denen Widerstände miteinander verbunden und gemeinsame Kämpfe artikuliert werden können. Darüber hinaus können lokale und regionale Bindungen wichtige Quellen von Widerstand bilden. Diese aufzugeben und die Mobilisierung ihrer affektiven Dimension in Bezug auf demokratische Ziele zurückzuweisen, heißt, dieses Potenzial der Artikulation rechtsgerichteter DemagogInnen zu überlassen.

Was wirklich in dieser Diskussion über die Zukunft der Antiglobalisierungsbewegung auf dem Spiel steht, ist die Beschaffenheit radikaler Politik. Soll diese im Modus radikaler Negation vorgestellt werden, einer Strategie der Verweigerung, sich in bestehende Institutionen einzubringen, oder soll eingeräumt werden, dass eine effektive Hegemoniepolitik die Falle der abstrakten allgemeinen Negation vermeiden muss, dass sie nicht "rein" sein kann und dass sie immer in Institutionen verortet werden muss, um eine Strategie der Desartikulation/Reartikulation zu verfolgen, die Gramsci einen Stellungskrieg nannte?

### Ästhetik oder Antiästhetik?

Helmut Draxler

Avantgardistische künstlerische Praktiken zeichneten sich für gewöhnlich dadurch aus, das konkrete Umfeld ihres Erscheinens zumindest herausfordern, wenn nicht gar provozieren oder schockieren zu wollen. Daran knüpfen sich unzählige Mythen, und doch oder gerade deshalb sind selbst ihre radikalsten Erscheinungsformen inzwischen museal ablegbar und kanonisierbar geworden. Ungeachtet der offensichtlichen Historizität dieses Modells von "Avantgarde" als einer pur oppositionellen, dem Ästhetizismus von Kulturindustrie und Kunstbetrieb entgegenstehenden Praktik, halte ich den Aspekt der Herausforderung, Befragung und z.T. auch Zurückweisung des im ausdifferenzierten Geflecht bürgerlicher Gesellschaften zugewiesenen Ortes von Kunst auch für fast alle zeitgemäße künstlerische Praktiken für relevant. "Fast alle" heißt in diesem Zusammenhang, dass mir die Abgrenzung zwischen inhaltsbezogenen künstlerischen Methoden und traditionellen, meist vorwiegend formal diskutierten Ansätzen nicht überzeugend erscheint, und dass es durchaus darum gehen kann, beide miteinander in Beziehung zu setzen und zu vergleichen. Denn kaum eine künstlerische Arbeit lässt sich mehr rein über ihre Form-Inhalt-Beziehungen beschreiben, überall geht es um das Verhältnis von Situation und Referenz.

Gerade wenn Begriffe wie "Site Specificity" oder "Institutional Critique" als Attribute neuer, von den traditionellen "Medien" abzusetzender Kunstgattungen verhandelt werden, verlieren sie jene Qualität, die sie einst zu versprechen schienen, nämlich eine gewisse Operationalität von künstlerischer Arbeit als eine Form gesellschaftlicher Praxis. Mit anderen Worten: das Gesellschaftliche muss nicht mehr entworfen, problematisiert oder erstritten werden, sondern kann intentional beansprucht, als ein eigener Zuständigkeitsbereich ausgewiesen werden. Damit reduziert sich das Gesellschaftliche wieder auf einen subjektiven Akt der Behauptung, der sich dabei noch progressiv fühlen kann. Schlimmer noch in diese Richtung fungierten Begriffe wie Kontextkunst oder Installation Art. Hier zählt nur mehr das Label, und jede Differenzierung zwischen totalisierenden und punktuell intervenierenden Praktiken wird verwischt.

Für ein kunstkritisches Argumentieren ist es daher entscheidend, Gattungsbegriffe so gut wie möglich zu vermeiden, und künstlerische Arbeitsweisen zu erfassen, die sich solchen Einordnungsversuchen

systematisch zu entziehen versuchen. Möglicherweise lässt sich deren Operationalität besser an den vielfach problematisierten Kategorien der philosophischen Ästhetik<sup>1</sup> festmachen als an den definitorischen Versuchen der Kunstkritik. Denn Avantgarde stellte wesentlich die kontemplative und konsumistische "Erfahrung" von Kunstwerken in Frage, jene bis heute zentrale Kategorie insbesondere rezeptionsorientierter Ästhetiken. Der aggressive, antiästhetische Anspruch war jedoch nie frei von einer gewissen Ambivalenz hinsichtlich des eigenen ästhetischen Engagements: der taktisch schlechte Geschmack erwies sich bald als der wirklich gute, und der Diagnose vom Tod der Kunst folgte meist unmittelbar eine affirmative Lebensbehauptung.<sup>2</sup> Die Metaphern von Tod und Leben sind in diesen scheinbar so polaren Konzepten doch auf das Engste miteinander verknüpft. Ihr so offensichtlich militanter Antagonismus erschöpft sich leicht in subjektiver Selbstbehauptung und schützt keineswegs davor, nicht auch einmal richtig gefragt zu sein in den Wechselfällen symbolisch aufgeladener, kultureller Ökonomien.<sup>3</sup>

Zwar gibt es zweifellos ein Jenseits der Ästhetik in gesellschaftlicher Praxis, die selbst wiederum keineswegs rein und real wäre. Wichtig zu verstehen ist jedoch, dass diese, zumeist gerade als rein und real vorgestellte Praxis jeweils nur als projektiver Fluchtpunkt der Avantgarden<sup>4</sup> fungiert – sie repräsentiert genau das Phantasma des Realen, welches die symbolische Spirale der Politik-Kunst antreibt. Denn im Glauben an das politische Potenzial ästhetischer Praxis reinszeniert sich in erster Linie der Glaube an die Bedeutsamkeit von Ästhetik überhaupt, ihr letztlich kaum verhüllter, idealistischer und versöhnlicher Anspruch.<sup>5</sup>

Der Vorteil von Adornos "ästhetischer Negativität" bestand zumindest darin, das gesellschaftspolitische Moment von Kunst im Diesseits der Ästhetik anzusiedeln. Wenn es dementsprechend heute nicht mehr darum gehen kann, die Grenzen zwischen Ästhetik und Antiästhetik, zwischen Kunst und Politik, aber auch auf Seiten der Ästhetik zwischen der Negativität Adornos und der hermeneutischen Positivität von Verstehen und Genießen voluntaristisch aufzulösen, so kann es doch darum gehen, diese Grenzen auszuloten, spürbar zu machen und an ihnen die gesellschaftlichen Verhältnisse, die sie bedingen, zu verhandeln. Denn immerhin leistete der antiästhetische Impuls Entscheidendes, nämlich die gegebene Erfahrungswelt, das reibungslose Funktionieren bürgerlicher Institutionalisierung, zumindest punktuell aufzubrechen, ohne gleich mit Gegenmodellen zur Hand zu sein.<sup>6</sup>

Dies kann meiner Meinung nach immer noch als Ausgangspunkt verstanden werden, das Projekt Avantgarde gleichzeitig dekonstruktiv und produktiv neu zu konfigurieren. Denn Kunst ist heute dort interessant, wo sie ihr eigenes Erscheinen weder fraglos negiert noch polternd behauptet, sondern

wo sie Räume schafft, die ihre eigene prekäre Existenz begründen helfen. Dabei sind Institutionen nicht nur als verdinglichende Gegenbilder zur Spontaneität künstlerischer oder politischer Praxis zu verstehen, sondern als ein Wechselspiel instituierender und institutionalisierender Kräfte<sup>7</sup>, an denen sich das Politisch- oder auch Unpolitisch-Werden gesellschaftlicher Praktiken und das Sichtbar- bzw. Unsichtbar-Werden sozialer Gegensätze und Konflikte überhaupt erst festmachen lässt.

Das Testen solcher Grenzen, das Experimentieren weniger im unmittelbar technischen als im sozial-technischen Sinn, scheint mir produktionsästhetisch noch viel zu wenig reflektiert. Ästhetische und politische, inhaltliche und figurative Momente sollten dabei so genau wie möglich unterscheidbar bleiben, ohne sie ein für alle mal definitorisch festzuschreiben, und gleichzeitig in ihrer Bezogenheit aufeinander untersucht werden. Darin liegt auch kein prinzipieller Einwand gegen den rezeptionsästhetischen Erfahrungsbegriff, vielmehr liegen der naturwissenschaftliche Experimentbegriff und der geisteswissenschaftliche Erfahrungsbegriff wiederum dies- und jenseits einer imaginären Grenze, die es zu bearbeiten gilt.<sup>8</sup>

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Ffm. 2003

<sup>2</sup> nach dem Muster: "Die Kunst ist tot. Es lebe die Maschinenkunst Tatlins!".

<sup>3</sup> Auch wenn bestimmte Zeiten ein mehr direktes, d.h. strategisch vereinfachtes Handeln einzufordern scheinen, so scheint mir augenblicklich doch eher das Gegenteil der Fall zu sein: militante Rhetoriken versprechen am ehesten Ausstellungen, Jobs, symbolischen Kredit.

<sup>4</sup> Hal Foster, *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, New York 1983, S. XV f.

<sup>5</sup> Paul de Man, *Kant und Schiller*, in: Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, Minneapolis, London 2002, S. 129-162

<sup>6</sup> zur Diskussion unterschiedlicher Erfahrungsbegriffe in der Ästhetik siehe: Umberto Eco, *Form als Engagement*, in: U. Eco, *Das offene Kunstwerk*, Ffm. 1977, S. 237-292

<sup>7</sup> Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution*, Ffm. 1984

<sup>8</sup> in diesem Sinn scheinen mir "Autonomie" und "ästhetische Erfahrung" Grenzbegriffe zu sein, die sich weder überwinden noch einfach positiv behaupten lassen.

Simon Sheikh

In Zeiten eines expansiven globalen Kapitalismus, der Korporatisierung von Kultur, der Zerstörung des Wohlfahrtsstaats und der Marginalisierung der kritischen Linken ist es entscheidend, Formen der Kritik, Partizipation und des Widerstands in den sich überschneidenden Feldern von Kultur und Politik zu diskutieren und zu bewerten. Dies betrifft vor allem das Ineinandergreifen von politischer Repräsentation und Politiken der Repräsentation, Präsentation und Partizipation. Was ist beispielsweise das Verhältnis zwischen künstlerischer Praxis und politischer Repräsentation? Oder, um es anders zu formulieren, was ist die Differenz zwischen der Repräsentation von etwas und jemand? Was ist die Relation zwischen der angeblichen Autonomie des Kunstwerks und den Forderungen nach politischer Autonomie? Wenn Kunst, sei es das einzelne Kunstwerk oder die gesamte Institution, als ein Ort der Begegnung verstanden werden kann, wie können wir dann zwischen Repräsentation und Partizipation vermitteln? Und schließlich, worin bestehen die Ähnlichkeiten und Differenzen von Repräsentation und Macht?

Solche Fragen sind für zeitgenössische Kunstinstitutionen, seien es "progressive" oder "regressive", elementar, was ihr Selbstverständnis und ihre Einschätzung durch andere (sowohl innerhalb als auch außerhalb der Kunstwelt) angeht. Kunstinstitutionen sind nämlich tatsächlich das Dazwischen, die MediatorInnen, GesprächspartnerInnen, ÜbersetzerInnen und Orte des Aufeinandertreffens zwischen Kunstproduktion und der Bildung ihrer "Öffentlichkeit". Ich benütze hier mit Absicht den Begriff "Öffentlichkeit", ohne ihn zu qualifizieren (oder zu quantifizieren), da die Definition und Konstitution dieser "Öffentlichkeit" als Publikum, Community, WählerInnenschaft oder Potenzialität die Hauptaufgabe der so genannten "progressiven" Institution sein sollte: als Ort, der immer ein Ort wird, ein öffentlicher Raum wird.

Historisch gesehen war die Kunstinstitution oder das Museum der bürgerliche Ort *par excellence*, ein Ort aufklärerisch-kritischen Denkens und der (Selbst-) Repräsentation der bürgerlichen Klasse und ihrer Werte. Wie von Frazer Ward treffend beschrieben, "trug das Museum zur Selbstrepräsentation und Selbstautorisierung des neuen bürgerlichen Subjekts der Vernunft bei. Genauer war dieses Subjekt, diese ‚fiktive Identität‘ von Eigentumsbesitzer und reinem, einfachem Menschen, selbst ein verknüpfter Prozess von Selbstrepräsentation und Selbstautorisierung. Das heißt, es war auf das Engste an seine kulturelle Selbstrepräsentation als Öffentlichkeit gebunden."<sup>1</sup>

Die abstrakte und ideale Projektion dessen, wie ein öffentlicher Raum (eine Öffentlichkeit) sich selbst

und seine Subjekte über soziale Differenzen hinweg formuliert, gegen die offensichtliche Kontingenz dieses Subjekts (das zuerst durch Klasse und Geschlecht definiert ist), erwies sich natürlich - Jürgen Habermas' "Strukturwandel der Öffentlichkeit" folgend - als einigermaßen normativ. Das Modell wurde seither stark kritisiert, vor allem durch die Arbeiten von Oskar Negt und Alexander Kluge. In ihrem Buch mit dem bezeichnenden Titel "Öffentlichkeit und Erfahrung" beschreiben sie die bürgerliche Öffentlichkeit als einen zurückweichenden Horizont und ein Ideal, das nicht mit unserer alltäglichen Auseinandersetzung mit und dem Zugang zu Öffentlichkeiten - eher im Plural als im Singular - korrespondiert. Vielmehr meinen sie, dass unser Leben und unsere Erfahrung, unser Gefühl, unsere Wahrnehmung von Öffentlichkeit, Individualität und Community stark aufgeteilt und in multiple Öffentlichkeiten oder öffentliche Räume fragmentiert ist, die von verschiedenen Erfahrungen abhängen, vor allem in einem Antagonismus von bürgerlichen Idealen und proletarische Realitäten.

Wir verstehen Öffentlichkeit nicht länger als Einheit, als einen einzelnen Ort und/oder einzelne Form wie bei Habermas. Stattdessen müssen wir Öffentlichkeit fragmentiert denken, als bestehend aus einer Reihe von Räumen und/oder Formationen, die manchmal verbunden sind, manchmal voneinander getrennt, und die in konfliktuellen und widersprüchlichen Beziehungen zu einander stehen. Es gibt nicht nur Öffentlichkeiten (und Ideale davon), sondern auch Gegenöffentlichkeiten. Wenn wir also nur im Plural von Öffentlichkeit sprechen können und in Bezug auf ihre Relationalität und Negation, wird es notwendig, Kunsträume als Öffentlichkeiten/öffentliche Räume zu verstehen, zu verorten und neu zu konfigurieren.

Wenn wir das Kunstfeld als spezifische Öffentlichkeit verstehen, müssen wir den Begriff entlang zweier Linien untersuchen: erstens als einen Bereich, der nicht einheitlich ist, sondern konfliktuell und als Plattform für verschiedene und gegensätzliche Subjektivitäten, Politiken und Ökonomien: ein "Schlachtfeld", wie es Pierre Bourdieu und Hans Haacke nannten. Ein Schlachtfeld, auf dem verschiedene ideologische Positionen nach Macht und Souveränität streben. Zweitens ist das Kunstfeld kein autonomes System, wenn es auch manchmal bemüht ist oder vorgibt, dies zu sein. Es ist reguliert von Politiken und Ökonomien und ständig in Verbindung mit anderen Feldern oder Bereichen, was sich nicht zuletzt in der kritischen Theorie und kritischen, kontextuellen Kunstpraxen gezeigt hat. In aktuellen Kunstpraxen können wir eine bestimmte Durchlässigkeit und einen interdisziplinären Ansatz beobachten, wo in einem entsprechenden Kontext beinahe alles als Kunstwerk betrachtet werden kann. Mehr als je zuvor greifen erweiterte künstlerische Arbeiten in unterschiedliche Bereiche ein, die nicht dem traditionellen Kunstfeld zugehören, und betreffen damit Bereiche wie Architektur

und Design, aber auch Philosophie, Soziologie, Politik, Biologie, Naturwissenschaften, etc. Das Kunstfeld hat sich zu einem Feld der Möglichkeiten, von Austausch und vergleichender Analyse entwickelt. Es ist ein Feld alternativen Denkens geworden und kann, was besonders wichtig ist, als Überschneidungsfeld und Vermittler zwischen verschiedenen Bereichen, Formen der Wahrnehmung und des Denkens sowie zwischen verschiedenen Positionen und Subjektivitäten agieren. Es hat so eine sehr privilegierte, wenn auch umkämpfte und unsichere Position in der heutigen Gesellschaft.

Folglich ist es wohl nicht überraschend, dass solche Kunstinstitutionen unter ständiger Beobachtung durch die finanzierenden und herrschenden Einrichtungen stehen, egal ob staatlich oder privat. Worin bestehen im Grunde ihre Ziele? Setzen sie einen kritischen und oppositionellen Ort aufs Spiel oder setzen sie nur auf die Avantgarde neuer Arbeits- und Denkweisen und arbeiten für die Übernahme korporativer Formen von Produktion und Kapitalisierung? Überall können wir die Schließung potenziell kritischer Orte beobachten bzw. zumindest deren rechtliche Regulierung, wenn sie außerhalb der staatlichen Kontrolle zu sein scheinen; im Fall von staatlichen Institutionen Förderungskürzungen und/oder das Aufzwingen neoliberaler Managementmodelle. Die Kunstinstitutionen befinden sich sozusagen in der Klemme, und ich habe hier noch nicht den internen Druck der Kunstwelt erwähnt.

Ironischerweise finden die finanziellen Kürzungen durch staatliche Einrichtungen normalerweise im Namen der Öffentlichkeit statt: Öffentlichkeit wird hier eingeschränkt auf Menschen, und die Menschen auf SteuerzahlerInnen. Es wird behauptet, die Leute seien überhaupt nicht an etwas so Spezifischem wie Kunst interessiert, außer sie ist Teil der Kultur- oder Unterhaltungsindustrie. Öffentlichkeit wird hier populistisch verstanden: Gib den Leuten, was sie wollen, und das hieß schon immer: Brot und Spiele.

Eine doppelte Bewegung beschneidet also die so genannte Autonomie der Kunst und des Kunstfelds: Einerseits hat ihr eigener Partikularismus bzw. ihr historisches Streben nach Autonomie, dieses Verlangen danach, eine Armlänge Abstand zu haben von der politischen Sphäre, sie tatsächlich vom Vertrauen und vom guten Willen der politischen FördergeberInnen entfernt. Andererseits sehen wir, dass die Auflösung der bürgerlichen Öffentlichkeit in ein vermindertes Interesse der PolitikerInnen gemündet hat, den Raum bürgerlicher Öffentlichkeit *par excellence*, die Kunstinstitution, aufrecht zu erhalten. Besonders im Zuge eines wachsenden politischen Populismus ist der traditionelle Ort kritisch-aufklärerischen Denkens zunehmend unerwünscht. Aber auch innerhalb des Wohlfahrtsstaats sehen wir neue Kontingenzen und Einschränkungen, vor allem eine rapide Entwicklung in Richtung der Verbindung von Kultur und Kapital.

Natürlich wollen wir weder die bürgerlichen Kategorien von Kunstraum und Subjektivität erhalten, behaupten oder uns auf sie zurückbesinnen, noch auf ein klassisches Avantgardeverständnis von Widerstand. Deshalb benötigen wir nicht nur neue Fähigkeiten und Instrumente, sondern auch neue Konzepte "der Institution". Ich schlage deshalb als Ausgangspunkt gerade die Aushebelung fester Kategorien und Subjektpositionen vor, im Interdisziplinären und Dazwischenliegenden, im Konfliktuellen und Trennenden, im Fragmentierten und Freizügigen in verschiedenen Orten der Erfahrung sozusagen. Wir sollten beginnen, Öffentlichkeit als diese widersprüchliche und uneinheitliche Begrifflichkeit vorzustellen, und Kunstinstitutionen als Verkörperung dieser Öffentlichkeiten. Wir können sie vielleicht als räumliche Formation oder Plattform dessen denken, was Chantal Mouffe als antagonistische Öffentlichkeit bezeichnet hat: "Aus dieser Perspektive besteht der Zweck demokratischer Institutionen nicht in der Herstellung eines rationalen Konsenses in der Öffentlichkeit, sondern in der Entschärfung des Potenzials für Feindseligkeiten, das in menschlichen Gesellschaften existiert, indem die Transformation von Antagonismus in ‚Agonismus‘ ermöglicht wird."<sup>2</sup>

Wenn wir uns mit den Problemen von Kunstinstitutionen beschäftigen wollen, ohne zu historischen und unbrauchbaren Modellen und Rhetoriken zurückzukehren, ist meiner Meinung nach die Betonung des demokratischen Potenzials des Kunstraums am wichtigsten. Demokratie ist wohl der einigende leere Signifikant unserer Zeit, und als solcher ist es unmöglich, ihn zu leugnen bzw. sich offen über ihn hinwegzusetzen. Im Spiel der öffentlichen Sprache kann niemand innerhalb der Demokratie gegen die Demokratie argumentieren. Auf der Basis der Kunstinstitution als Ort der Demokratie und ihres immerwährenden Antagonismus glaube ich, dass sowohl Populismus als auch die Managementideologie bekämpft werden können. Dieser Fokus weist darauf hin, wie unsere Begrifflichkeit von Publikum, die verschiedenen Arten der Auseinandersetzung mit Öffentlichkeit und ihrer Konzeption die wichtigsten Punkte für unsere institutionelle Verfassung geworden sind, und wie dies das Ethische ebenso wie das Politische umfasst: Kunst setzt sich nicht nur mit der Kunstwelt auseinander, sondern mit der Welt.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Frazer Ward, "The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity", October 773, Summer 1995, 74

<sup>2</sup> Chantal Mouffe, 'Für eine agonistische Öffentlichkeit', in Okwui Enwezor et al. (Hg.), Demokratie als unvollendeter Prozess, Ostfeldern-Ruit: Hatje-Cantz, 2002, 104f.

Jorge Ribalta

Das Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) versucht, ein kritisches Gedächtnis der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts herzustellen, und zwar durch Sammlungen, Ausstellungen und Aktionsprogramme. Das Ziel dieser Arbeit ist es, hegemonialen Diskursen und Kräften entgegenzusteuern, die dazu tendieren, das Lokale/Nationale zu mystifizieren und Kulturinstitutionen ins Spiel zu bringen als aktive Agentinnen bei der Transformation von städtischen Ökonomien in tertiäre Ökonomien. Daneben arbeitet das MACBA daran, Alternativen zu den dominanten Modellen des Museums zu entwickeln, die auf dem universalisierenden Mythos des originalen Kunstwerks basieren oder auf einer Konzeption des Museums als Spektakel.

Die Praktiken, die wir im Museum realisieren, sind u.a. von Ernesto Laclaus und Chantal Mouffes Projekt einer radikalen Demokratie inspiriert. Dementsprechend wurde der Begriff des Pluralismus in ein Verständnis von Öffentlichkeit übersetzt, die aus spezifischen, differenzierten Gruppen zusammengesetzt ist. Dieses Verständnis ist einem allgemeinen Begriff von Öffentlichkeit diametral entgegengesetzt, der auf rein quantitative Statistik reduziert wird, als Instrument einer populistischen Kulturpolitik, in der die Effektivität eines Produkts daran gemessen wird, wie es von einem abstrakten und undifferenzierten Publikum angenommen wird.

Ein derartig pluralistisches Verständnis von Öffentlichkeit hat Konsequenzen für die Art, wie die Produktionen des Museums verstanden werden. Das Museum produziert nicht länger bloß Ausstellungen, es stellt verschiedene Arten von Dienstleistungen für verschiedene Subjekte zur Verfügung. Ausstellungen sind ein Weg, eine bestimmte Art von Erfahrung zu machen, aber es besteht kein Grund, sie vor anderen Erfahrungen zu privilegieren. Das Museum organisiert auch Workshops, Vorträge, audiovisuelle Programme, Publikationen, online-Projekte, etc. Alle diese Aktivitäten richten sich an unterschiedliche Gruppen, mit ihren verschiedenen Arten der Bedeutungsproduktion, ihren verschiedenen Bildungs- und sozialen Bedürfnissen. Manche Leute, die das Museum besuchen, sind nur an manchen dieser Aktivitäten interessiert, und das ist völlig legitim.

Diese pluralistische Konzeption der öffentlichen Programme eines Museums zieht auch eine Neudefinition der museologischen Begrifflichkeiten nach

sich. Der Begriff der Bildung scheint durch die Konnotation einer überinstitutionalisierten Disziplin, durch hierarchische Beziehungen und die Vermittlung eines präexistierenden Wissens eher ungeeignet zu sein für die Beschreibung einer Arbeitsmethode, die auf Verhandlung basiert. In diesem Sinn sprechen wir von Mediation, einem neutraleren Wort, um die diversen Beziehungen zu definieren, die etabliert werden können zwischen dem Museum und den verschiedenen Formen von Öffentlichkeit. Diese potenziellen Beziehungen beinhalten immer eine Ebene der Unbestimmtheit und der Unvorhersehbarkeit, die sich erst in je spezifischen Formen der Verhandlung auflöst. Die Arbeitsdynamik basiert darauf, die Etablierung von nachhaltigen Gruppen zu ermutigen. Im folgenden möchte ich ein paar Beispiele nennen.

Das Projekt "Las Agencias", das in der ersten Hälfte des Jahres 2001 stattfand, entwickelte sich aus dem Wunsch, einen gemeinsamen und nicht-hierarchischen Arbeitsraum für KünstlerInnen und sozial-aktivistische Gruppen zu schaffen. Das Projekt entstand aus dem Versuch des Museums, durch die Einführung eines dritten Elements oder einer "Agentur" vielleicht andere Formen der Mediation finden zu können. Es stellte ein Klima des Vertrauens zwischen dem Museum und sozialen Gruppen her, die normalerweise äußerst zurückhaltend sind beim Umgang mit etablierter Macht. Hier konnte das Museum seine machtvolle Architektur im Bezirk Raval de Barcelona und seine Rolle bei der Transformation des sozialen Make-up des Bezirks nicht verschleiern. Diese Rolle resultiert aus den städtischen Planungsprozessen, die darauf basieren, kulturelle Institutionen bei der Gentrifizierung und Elitisierung des städtischen Umfelds einzubinden: Politiken, die von den lokalen politischen Verantwortlichen in den 1980ern erdacht wurden.

Trotz alledem schaffte es das Museum, einen Unterschied zu setzen zwischen diesen städtischen Planungsprozessen und dem Museum als solchem. Das Projekt "Las Agencias" brachte die Energien von diversen sozialen Aktionsgruppen in Barcelona zusammen, und zwar in einer Zeit erhöhter politischer Aktivitäten, nach den Nachrichten, dass die Weltbank im Juni 2001 hier ein Meeting plante. Dieses Meeting wurde wegen der Ängste der Regierung vor den möglichen Reaktionen der sozialen Aktionsgruppen schließlich abgesagt. Der zentrale Platz, den die Kämpfe gegen Kapitalismus und Globalisierung für diese Aktionsgruppen einnehmen, führte zur Beteiligung von "Las Agencias" an einigen der Kampagnen, die um diese Themen in Barcelona damals entwickelt wurden.

"Las Agencias" war ein Experiment der Selbst-Bildung, ein Experiment mit Arbeitsdynamiken, in denen sich das Museum nicht als jene Autorität setzte, die den Inhalt bestimmt, sondern eher seine Rolle darauf beschränkte, die Mittel zur Verfügung

zu stellen, dass soziale Gruppen ihren eigenen Inhalt bestimmen und ihr eigenes Programm in relativer Autonomie und gemäß ihren spezifischen Interessen und Bedürfnissen durchführen konnten. (s. [www.lasagencias.net](http://www.lasagencias.net))

Ein anderes Projekt zur Neudefinition von Konventionen, die den Gebrauch des Ausstellungsraums beherrschen, eine Hybridisierung dieses Raums mit unüblichen Methoden zur Erhöhung der Partizipationsmöglichkeit, wurde um ein Werk von Pere Portabella organisiert: *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* wurde zu Beginn des Jahres 2001 im Museum präsentiert: eine Ausstellung, ein Archiv mit audiovisuellem und bibliografischem Material, das BesucherInnen auf Wunsch sichten konnten, Filmscreenings und eine Serie von Aktivitäten, die ein audiovisuelles Programm, ein Seminar und eine Vortragsreihe beinhalteten. Auch wenn dieser Rahmen einen historischen Diskurs präsentierte, der die Relevanz von Portabellas Arbeit im Rahmen des neuen Kinos der 1960er und 70er erzählte, ließ er Raum für andere Wege, sich mit dem Material auseinanderzusetzen: durch die Vortragsreihe (in der die Gastvortragenden alternative Formen vorschlugen, über die Arbeit nachzudenken) oder durch das Material, das auf Wunsch abzufragen war und es den BetrachterInnen ermöglichte, ein eigenes Narrativ zu entwickeln. Dieser Rahmen machte es möglich, eine Fetischisierung des Künstlers und seiner historischen Rolle in der Logik der Hommage zu vermeiden. Stattdessen beförderte er eine Neuinterpretation dieser Rolle und öffnete die Tür für andere Herangehensweisen, aktuelle und zukünftige.

Das Projekt könnte als ein Beispiel gesehen werden, wie Museen von ihren KritikerInnen lernen können, in diesem Fall von der Arbeit derer, die das Museum als Institution kritisieren, um sich selbst in einer Weise zu verwandeln, die zugleich relativ transparent und offen für Interaktion ist. Und: in gewissem Sinn könnten wir es als Beispiel sehen, wie das Museum lernen kann, sich selbst zu entmuseifizieren – mit anderen Worten, wie es sich zu einem gewissen Grad befreien kann von seiner rigiden, veränderungsresistenten und autoritären historischen Last.

Schließlich entstand das Film- und Videoprogramm "Buen Rollo. Políticas de resistencia y culturas musicales"/"Good Vibes: Politics of Resistance and Musical Culture" (Februar bis Juli 2002) aus der Idee, die Phrase wörtlich zu nehmen, die in der Werbung für den Film *Thank God it's Friday* verwendet wurde: "they came to dance, but they ended up getting an education". Das Programm wurde als Sampling von einigen Bewegungen und Stilen der kommerziellen Popmusik in den letzten dreißig Jahren zusammengestellt, mit spezieller Betonung der sozialen und politischen Einflüsse auf die Entwicklung dieser Stile. "Buen Rollo" wurde in zwei Formaten präsentiert, jedes mit seiner eigenen

Form: als Serie von Screenings und als Materialsammlung, die für Anfragen auf Rücksprache zur Verfügung stand.

Nicht zufällig thematisierte "Buen Rollo" die Subkulturen, die um verschiedene Musikstile geprägt wurden. Diese Subkulturen erzeugen ein Milieu, in dem wir in besonders eloquenter Form einige der sozialen Praxen finden können, die im Projekt der radikalen Demokratie theoretisiert wurden. Auf diese Art repräsentieren die verschiedenen Stile zum Beispiel Versuche, als Antwort auf die gegebenen Situationen und unter Verwendung der materiellen Kultur relativ autonome Identitäten zu schaffen. Gewisse Ausdrucksformen des Punk in den späten 1970ern wie "no future" und "do it yourself" haben schon angekündigt, was Laclau als Verräumlichung der Politik bezeichnete, im Gegensatz zu einem zeitlichen Verständnis, das auf der zukünftigen Projektion einer anderen Welt basiert. Dieser Modus findet sich exemplarisch in der politischen Form der direkten Aktion wieder, die sofortige Effekte in der Gegenwart zu erreichen versucht. Wir können auch sehen, wie die Praxen, die mit den im England Thatchers entwickelten Raves zu tun haben, zu neuen karnevalesken Methoden des politischen Protests und öffentlichen Ausdrucks geführt haben; heute sind solche Methoden alltägliche Ausdrucksformen der Antiglobalisierungsbewegungen geworden. Auf der anderen Seite waren diese musikalischen Subkulturen ein wesentliches Terrain, um Kommunikations- und Distributionsnetzwerke am Rand der hegemonialen Kreise kommerzieller Kultur zu schaffen. Sie waren auch ein geeignetes Milieu, um transgressive Praktiken zu formalisieren und auszudrücken, durch Körperpraktiken, die die dominanten Codes von Genderidentitäten subvertieren, und durch Kleidung, Tattoos, Drogenkonsum, parallel zu neuen Theorien über die Performativität und soziale Artikulation von Genderidentitäten.

Schließlich sind Musik-Subkulturen auch ein privilegiertes Terrain, um über die Ambivalenzen und Widersprüche von Kultur als gegenhegemonialen Raum für Widerstand und Transgression nachzudenken, vor allem mit Blick auf die Geschicklichkeit der Kommerzkultur, solche Kräfte zu neutralisieren. Insgesamt finden wir in diesem Milieu wirkliche Beispiele neuer Erfahrungsweisen, durch die wir verstehen können, dass das Entstehen neuer Formen von Gemeinschaft und Strukturen der Beziehung nicht nur etwas Vorstellbares ist, sondern etwas, das schon stattfindet.

---

Jorge Ribalta ist Künstler und arbeitet am Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). [www.macba.es](http://www.macba.es) Herausgeber des Buchs *Servicio Público. Conversaciones sobre financiación y arte contemporáneo*, 1998.

## Institutionen kritisieren?

### Die Logik der Institutionalisierung im dänischen Wohlfahrtsstaat

Katya Sander

Während meiner Studienzeit an der Universität und an der Kunstakademie in den 1990ern hatte Institutionskritik gerade die Ufer des dänischen akademischen und des Kunstdiskurses erreicht. Manche meinen wahrscheinlich, dass sie dort an den Rändern auch geblieben ist, nur nicht mehr mit der selben exotischen "Neuheit" behaftet, und deshalb auch bereits weniger "fancy" und "hip" für eine Auseinandersetzung damit. Vielleicht haben sie recht, zumindest wenn wir den Maßstab von in der Alltagssprache so genannter "Street-Credibility" oder - mit Bourdieu - des "symbolischen Kapitals" anlegen. Es scheint, als sei das, was so rasch das Label "Institutionskritik" erhalten hat, im spezifisch dänischen oder skandinavischen Kontext niemals wirklich auf fruchtbaren Boden gefallen. Oder es ging zu schnell, und umgehend entwickelte sich wiederum ein anderes Label für einen anderen kulturellen Trend und ein anderes ästhetisches Genre. Es geht also um eine (institutionelle) Bezeichnungspraxis, die wirkungsvoll vermittelt, dass – wie in diesem Fall – "Institutionskritik" nur eine weitere ästhetische Strategie ist, die von der Institution und den Marktgesetzen, denen sie folgt (symbolisch oder nicht), bestimmt wird.

Ich glaube aber, dass viele KünstlerInnen, die durch die Analyse institutioneller Praktiken, die in einer bestimmten Zeit auftauchten, inspiriert wurden (und noch immer werden), mittlerweile ihr Wissen und Denken in einer Form einsetzen, die man heute nicht mehr "Institutionskritik" nennen kann, aber als zentrales Vehikel für ihre Funktion als Stimme in lokalen Diskursen interessantere und produktivere Analysen und Strategien der Auseinandersetzung mit der Logik der Institutionalisierung benützen.

Der Grund, warum ich den ganzen Weg zurück zum Label "Institutionskritik" nehme, liegt an den Lektionen, die wir aus solchem Labelling lernen mussten. Die erste Lektion war die Frage lokaler Spezifität: einfach zu verstehen, dass, obwohl die meisten kunsttheoretischen und kritischen Diskurse hauptsächlich aus den USA (und z.T. auch aus Deutschland) importiert werden und wurden, dies nicht bedeutet, dass institutionelle Mechanismen – oder besser ihr Wirken und ihre Effekte in einer bestimmten Kultur – dieselben sind. Weit davon entfernt. Mit dieser Lektion kam natürlich eine andere, nämlich die, dass die reine Macht der "Institution" gerade darin besteht, die Fähigkeit und das Recht auf Benennung und Normierung geltend zu machen. Oder in diesem Fall spezifischer, dass institutionskritische US-Kunstdiskurse in unserem Kontext ihre Kraft zum Teil genau durch die selbst-

verständliche Annahme zogen, sie seien als solche für alle Kunstinstitutionen, also auch unsere lokalen, relevant.

Natürlich ist das moderne, westliche Museum genau das – "modern" (und deshalb "westlich") – weil es sich zunächst und vor allem durch das grundlegende Format des White Cube definiert, einer Form, die das Selbstverständnis – oder das Verständnis des institutionellen "Selbst" – als *universell* formuliert. Zweifellos funktioniert diese Maschine in den dänischen wie wahrscheinlich den meisten westlichen "modernen Kunstmuseen". Und ihr Hauptprodukt, das seine Verwandtschaft mit anderen "universalisierenden" (westlichen) Diskursmaschinen beweist und sich selbst dadurch legitimiert, ist natürlich so effektiv wie notwendig, um die Macht zu erhalten und ständig eine "Norm" zu repräsentieren und zu reproduzieren.

Doch während dieses Grundmuster produktiver und repräsentativer Normierung in unterschiedlichen westlichen Kontexten ziemlich ähnlich erscheinen mag, variieren die Logiken der Normatisierung, wie sie konsumiert und verdaut, in weiteren Diskursen benützt oder missbraucht werden, doch sehr stark. Die Form, in der ein modernes Standardkunstmuseum in verschiedenen öffentlichen Diskursen positioniert ist, unterscheidet sich massiv von Kontext zu Kontext. Und gemäß meiner These, dass die Kunstinstitution niemals für sich, sondern immer durch das Verhältnis zu ihrer "Öffentlichkeit" existiert, wird aus ihr von Kontext zu Kontext eine andere Art von Maschine, selbst wenn sie als Blueprint autorisiert wird, gerade weil er so vollkommen allgemein erscheint. Es sind diese kontextabhängigen Unterschiede institutioneller Effekte, die meiner Meinung nach im Zentrum einer Auseinandersetzung mit verschiedenen Modellen von Kunstinstitutionen und ihrer Tätigkeit stehen müssen. Dies bedeutet nicht, dass sich keine allgemeineren Aussagen machen lassen, und ich bin natürlich davon überzeugt, dass es eine Menge von einander zu lernen und weiterzuentwickeln gibt, wenn wir das Spezifische einer bestimmten Situation nicht vergessen.

Das moderne Kunstmuseum, das sich selbst innerhalb eines Diskurses hervorbringt, in dem es sich als "universell" versteht, produziert auch ein Publikum (eine Öffentlichkeit), das (die) sich als universell versteht. Doch dieser Einschreibung des Publikums in die Universalität, die an modernen Kunstmuseen erzeugt wird, kann entgegen gewirkt werden, in künstlerischen Praxen ebenso wie außerhalb davon, in politischer Organisation.

Beispiele für institutionelle und organisierte Arbeitsmethoden, die mir in diesem Zusammenhang interessant scheinen, sind im dänischen Kontext die Copenhagen Free University (Cph), Appendix (Cph), Kvinder på Værtshus (Cph) und schließlich – etwas unterschiedlich – UKK (Young Artists and Art work-

ers'). Diese Beispiele hebe ich deswegen hervor, weil es mich interessiert, wie sie ihre Produktion von Öffentlichkeit in ihrem jeweiligen spezifischen Kontext verhandeln. Meines Erachtens haben sie eine Möglichkeit gefunden bzw. sind sie bemüht, sich an ein Publikum zu richten und dieses auch hervorzubringen, aber nicht als universell. Das könnte leicht als Underground- oder Subkulturromantizismus abgetan werden, ist es aber nicht. Es mag auch verführerisch erscheinen, es einfach "subjektiv" oder "individuell" zu nennen, was aber auch nicht zutrifft. (Es geht gerade *nicht* um eine neo-liberale Institutionalisierung von "Individualität" oder "Subjektivität", wovon wir schon genug gesehen haben.) Ich möchte hier eine dritte, vierte oder fünfte Position sehen, Positionen, die vielleicht die oben genannten Fallen berühren, aber zumindest ein Mehr, ein Surplus erzeugen. Sie werden so zu etwas, das natürlich nicht existiert, aber uns durch seine Fragestellungen herausfordert.

Das letzte Beispiel, das ich genannt habe, ist die KünstlerInnen- und Kunstorganisation UKK, deren Mitglied ich bin und die wir in den letzten zwei Jahren gegründet haben. Die Organisation unterscheidet sich von den anderen Beispielen insofern, als sie die Interessen "junger KünstlerInnen und KulturarbeiterInnen" im politischen System repräsentiert (was auch größere Kunstinstitutionen, Förderstellen, Presse, Radio und Fernsehen, abgesehen natürlich vom Einwirken auf EntscheidungsträgerInnen, BeamtenInnen und Administration auf allen Ebenen, mit einschließt). Ich würde UKK als eine Art Meta-Organisation, oder sogar Meta-Institutionalisierung, vorschlagen, die ständig an einer Untersuchung der Auseinandersetzung mit der Logik und den Mechanismen arbeitet, durch die verschiedene Kunstinstitutionen sich selbst und ihre Öffentlichkeiten schaffen. Dies wäre mein Interpretationsansatz, während das offizielle Mission Statement eine eher pragmatische Note hat:

#### *UKK - Mission Statement*

UKK, Young Art Workers, ist eine Organisation für jüngere KünstlerInnen und KulturarbeiterInnen in Dänemark. Die Organisation wurde im Sommer 2002 als Ergebnis der Proteste gegen die Politik der neu gewählten rechten Regierung im Frühling desselben Jahres gegründet. Seit diese im November 2001 an die Macht gekommen war, gehörte zeitgenössische Kunst zu den Bereichen, die wie Umweltschutz, Bildung, Immigration und Menschenrechte von finanziellen Kürzungen und politischen Restriktionen betroffen waren. Die Kürzungen im Kunstfeld betrafen besonders junge und experimentelle Kunst wie auch internationalen Austausch und Projektarbeit. Einer der Gründe, warum dies – sogar relativ einfach – möglich war, bestand darin, dass keine Organisation im Namen derer, die in diesem Bereich arbeiten, dagegen auftrat. UKK wurde so auch als Opposition zu den bestehenden

KünstlerInnenorganisationen und der Königlichen KünstlerInnenvereinigung und ihren konservativen, elitistischen Politiken und Programmen gegründet.

UKK ist in zwei Richtungen tätig: einerseits nach außen, an Politik und Medien gerichtet, andererseits nach innen in Richtung Organisation und Struktur des Kunstfelds und seinen Institutionen. UKK zielt auf ein dynamischeres und offeneres Feld für zeitgenössische Kunst ab, und ist die einzige Organisation, die KünstlerInnen ebenso wie KritikerInnen und KuratorInnen mit der Absicht einschließt, die traditionelle Lücke zwischen Praxis und Theorie, zwischen Produktion und Vermittlung zu überbrücken. Die Organisation konzentriert sich auf die Arbeit und die Arbeitsbedingungen zeitgenössischer, junger KünstlerInnen, mit einer Grenze von 15 Jahren Aktivität. Anders als in anderen Organisationen wird die Mitgliedschaft ausschließlich auf nomineller Basis statt auf ästhetischer Basis erlangt: Jede/r, der/die im Bereich zeitgenössischer Kunst tätig ist, wird akzeptiert, um das Feld in seinem weitesten statt in einem elitären, engen Sinn zu vertreten. UKK vertritt auch StudentInnen an Akademien und Universitäten und arbeitet für folgende Ziele:

Eine offenere und transparente Struktur im dänischen Kunstsystem.

Die Entwicklung eines Kunstsystems, das experimentelle Ansätze, seine Erweiterung und internationalen Austausch privilegiert.

Eine offenere und intensivere Diskussion über zeitgenössische Kunst und ihre Platzierung sowohl innerhalb des Kunstfelds als auch in einer breiteren Öffentlichkeit.

Mehr Ausstellungen zeitgenössischer und experimenteller Kunst in Museen und öffentlichen Einrichtungen.

Gleichberechtigung von Männern und Frauen in Positionen an Institutionen, ebenso wie in Sammlungen und Ausstellungen innerhalb der Institutionen.

Repräsentation von UKK in öffentlichen und ministeriellen Ausschüssen und Räten, die die zeitgenössische Kunst betreffen.

Die Errichtung eines dänischen Instituts für zeitgenössische Kunst, mit gleichem Schwerpunkt auf und Finanzierung von Forschung, Produktion und Ausstellung.

Die Schaffung fester Gehälter und Mindesteinkommen für KünstlerInnen und freiberufliche KuratorInnen, die für Institutionen arbeiten.

Eine breitere und fairere Behandlung zeitgenössischer Kunst in den Massenmedien.

Die Schaffung einer Arbeitslosenversicherung für KünstlerInnen.

## Display für Wissensproduktion Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik in Essen

Marius Babias

Die Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik in Essen startete 2001 mit dem Ausstellungsprojekt *Arbeit Essen Angst*, das von vier Themenkonferenzen begleitet wurde; in den Teilausstellungen *Arbeit*, *Freizeit* und *Angst* wurden Werke von 26 internationalen KünstlerInnen ausgestellt, die neue gesellschaftliche Kommunikationsprozesse initiieren sollten. Die Ausstellung, die in drei Etappen auch ihre Entstehungsgeschichte transparent machte, wurde begleitet von Diskussionsveranstaltungen zu den Themenfeldern "Geschichtskultur", "Bitterfelder Weg", "Existenzgeld" und "Rechtsradikalismus". Im Jahresprojekt 2002, *Campus*, wurde dann eine weitere gesellschaftspolitisch brisante Frage thematisiert: Bildungspolitik bzw. Wissensproduktion. Im Jahresprojekt 2003, *Die Offene Stadt: Anwendungsmodelle*, wurde die Auseinandersetzung mit "Öffentlichkeit" und den Orten ihres Entstehens und Wirkens geführt.

Zusammengefasst steht im Mittelpunkt des Gesamtprojekts das Entwickeln neuer Wege und Modelle der Vermittlung von Wissen, politischer Mündigkeit und Subjektivität. Das Konzept sieht vor, einen Produktionsort zu schaffen, an dem sich die Bildende Kunst – unter Berücksichtigung von Industrie- und Sozialgeschichte – mit gesellschaftsrelevanten Fragen auseinandersetzt. Dabei soll das jeweilige Jahresprogramm nicht nur unter einem anderen thematischen Schwerpunkt stehen, sondern auch jeweils ein anderes, je adäquates Präsentations- und Vermittlungsmodell hervorbringen.

Üblicherweise legitimiert man Ausstellungen mit dem Argument, dass sie neue Wahrnehmungsweisen erschließen sollen. Dieses Argument impliziert räumlich-visuelle Originalität, die nicht augenblicklich eine große emanzipatorische Kraft entfalten muss; sie kann jedoch ein Anfangsimpuls für einen weiteren Erkenntnisprozess sein.

### Theoriepraxis

Die Bauweise des Gesamtprojekts Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik setzt die Kunstpraxis, die Diskussionspraxis und die Theoriepraxis in ein bestimmtes, nicht-doktrinäres Verhältnis. Das gesellschaftspolitische Feld soll nicht in erster Linie durch die Kunst angesprochen werden,

das Ästhetische soll seine Eigenwertigkeit entfalten. Gesellschaftspolitische Fragen werden der Kunst zur Seite gestellt, um ihr einen weiteres Wirkungsfeld zu erschließen.

Kritische Praxis – sei es im gesellschaftspolitischen oder im künstlerischen Feld – hat seit den 1980er Jahren stark abgenommen. Das Projekt Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik begreift kritische Praxis nicht als Legitimitätslieferantin für einen neuen Ort, an dem die notorisch Unzufriedenen und Randständigen Sprechmacht erhalten sollen. Foucault hat einen Kritikbegriff dargelegt, der auf der Analyse der Macht und ihrer sozialen Kontrollmechanismen bezogen ist und sich dabei im hohen Maße selber misstraut. Denn wo Kritik sich versteift und instrumentell wird, kippt sie in Selbstdisziplinierung um.

Adorno könnte ein weiterer Bezugspunkt sein, insbesondere seine späten politischen Fragmente, worin er die fatalen Auswirkungen einer Tabuisierung der politischen Kritik in Deutschland seit der Reichsgründung 1871 analysiert. Die Abwehr der Kritik in Deutschland, so Adorno, speise sich aus einem aggressiven, institutionell verwobenen Geist des Militarismus, der die zivilen Bereiche der Gesellschaft beherrschen will. Dagegen setzt Adorno einen Begriff der politischen Mündigkeit, deren Motor die politische Kritik sei.

Eine Betrachtung der Geschichte der Gegenkultur seit den 1960er Jahren zeigt, dass es für die Nachfolgegeneration der sozialen Bewegungen Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre ein großes Theorie-Praxis-Distinktionsproblem gab: Für die sich zersplitternden Praxisinteressen konnte kein übergreifendes theoretisches Modell konstruiert werden. Das hat zu einer Entpolitisierung der Jugendkultur und überhaupt des politischen Lebens geführt. Was ist heutzutage politische Öffentlichkeit? Und wo findet sie statt? Die Popkultur hat die Frage nach der politischen Öffentlichkeit zunehmend überdeckt, sie sich untertan gemacht und visuell verklärt. Es findet eine schleichende Form von politischer Alphabetisierung in der Gesellschaft statt. Das Gesamtprojekt Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik versucht stattdessen das, was als Praxis erscheint – seien es politische Veranstaltungen, Ausstellungen, HipHop-Workshops oder Culture Jamming-Seminare – nicht auf eine theoretische Matrix zu reduzieren, sondern zu einer kritischen Praxis des Sehens, des Denkens und des Handelns zu erweitern.

### Analyse, Gegenmodell, Aufmerksamkeitsökonomie

Die Analyse schließt nicht zwangsläufig die erschöpfende Beantwortung der Fragestellung ein, die Analyse kann auch an einem Punkt innehalten, wo das Projekt die Antwort vor Ort eruiert. Innerhalb unserer warenförmigen Bildkultur ist es schwierig, Gegenmodelle überhaupt vorstellbar zu machen.

Unser Sehen und Denken sind derartig kolonisiert, dass die Auslöschung dieser heteronomen Determinierung eine gewisse Anstrengung erfordert. Für den kritischen Umgang mit visuellen wie auch textuell basierten Wissensformen will die Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik ein Display für Wissensproduktion zur Verfügung stellen.

Die Chance ist gegeben, mit einem im kulturellen Feld eingeschleusten politischen Projekt unter bestimmten Umständen eine höhere Aufmerksamkeit zu erzielen als direkt im politischen Feld. Dass diese Praxis im Kulturbetrieb zu Inkorporierungen geführt hat, dass aus politischen Aktivisten "Politikünstler" wurden, sie somit auf einen Stilbegriff reduziert wurden, ist ein historisches Dilemma, aus dem Konsequenzen gezogen werden müssen. Im historischen Rückblick erscheint der Versuch, die Form des politischen Postulats, nämlich die politische Praxis rigoros an einem Ideal auszurichten, ideologisch überfrachtet. Es ist ebenso legitim, sich in politische Felder zu begeben und dort infiltrierend zu agieren, wie auch zu versuchen, im Feld der Kultur eine Situation oder Realität zu schaffen, die eine kritische Öffentlichkeit herzustellen vermag. Beide Ansätze nicht gegeneinander auszuspielen, sondern vielmehr aufeinander zu beziehen, ist eine erste Konsequenz aus dem Theorie-Praxis-Dilemma.

## Modellversuch Projektarbeit Institutionalisierter Widerstand oder emanzipatorisches Experiment?

Beatrice von Bismarck

So untrennbar die Forderung nach Kreativität auch seit Beginn des 19. Jahrhundert an die Vorstellung des Künstlers geknüpft ist, so nachhaltig ist ihre Bedeutung und Funktion in der postindustriellen Gesellschaft doch ins Wanken geraten. Übernahmen durch ökonomische Produktions- und Managementmodelle haben den von Seiten der Kunst formulierten Exklusivitätsanspruch auf Kreativität in Aneignungsverfahren gebrochen - Aneignungsverfahren, die wie Luc Boltanski und Eve Chiapello ausführten, auch Autonomie, Authentizität und Befreiung in neue Unternehmensstrategien integrierten.<sup>1</sup> Die Anforderungsprofile postfordistischer Arbeitsverhältnisse hören sich an wie ein Echo auf Kriterien, die bislang vorrangig künstlerischer Praxis und den an sie geknüpften Erwartungen vorbehalten waren, zählen doch im Umfeld von Selbstverwirklichung, Selbstbestimmtheit und Freiheit angesiedelte Techniken der Selbstorganisation und -verwaltung ebenso dazu wie etwa die Fähigkeit, Paradoxalitäten produktiv zu machen.<sup>2</sup> Künstlerinnen und Künstlern werden entsprechend Vorbildfunktionen zugesprochen.

Wer sich die Frage nach der aktuellen gesellschaftlichen Aufgabe von ausbildenden Institutionen im Kunstfeld stellt, muss mithin die Bedingungen affirmativer ökonomistischer Instrumentalisierung mit bedenken. Unabhängig von der Überlegung, ob Kunst - oder ob überhaupt etwas - gelehrt werden kann, wie sie James Elkins in seiner Auseinandersetzung mit der Aufgabe von Kunsthochschulen aufwirft<sup>3</sup>, stehen dabei diejenigen Funktionen solcher Institutionen zur Debatte, die über die Weiterverbreitung einer "Norm der Abweichung" hinausgehen.<sup>4</sup> Eine Debatte, die ihr Profil vor dem Hintergrund einer auf gesellschaftlicher Relevanz bestehenden künstlerischen und kulturellen Praxis entwickelt und die ihr Gewicht der besonderen ermöglichenden Nähe zum Produktionsprozess, wie sie Ausbildungssituationen eigen ist, verdankt.

Im Mittelpunkt der folgenden, auf das kritische Potenzial von Hochschulausbildung gerichteten Überlegungen steht eine spezifische Form von Projektarbeit, wie sie einerseits seit 1994 im Kunstraum der Universität Lüneburg und andererseits seit 2000 vom /D/O/C/K Projektbereich der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig praktiziert wird. In beiden Fällen sowohl transdisziplinär als auch berufsübergreifend angelegt, bindet sie Künstlerinnen und Künstler, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen - der Kunstgeschichte, Kultur- und Bildwissenschaften, ebenso wie der Soziologie, Philosophie und der Medienwissenschaften - , verschiedene Professionelle im Kunstfeld und die Studierenden der jeweiligen Hochschule ein. Die prozessuale Arbeitsform in den Projekten erlaubt in den einzelnen Stadien unterschiedliche Grenzbestimmungen zwischen

---

Marius Babias lebt in Berlin. Seit 2001 Co-Kurator der Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen. Kunstkritiker u. a. für *Kunstforum International*, *Kunst-Bulletin* und *Metropolis M*. Gastprofessuren für Kunsttheorie und Kunstvermittlung an der Städelschule Frankfurt/M., der Universität Linz und am Center for Contemporary Art Kitakyushu, Japan.

Aufgaben, Positionen und Feldern wie auch deren Thematisierung und Reflexion. Über die möglichen Annäherungs- aber auch Abstoßungsprozessen zwischen den Disziplinen oder zwischen Kunst und Wissenschaft hinaus etwa stehen vor allem die Rollen aller Beteiligten kontinuierlich zur Disposition, verändern sich innerhalb eines Projektes auch mehrfach.

Inhaltlich organisierte sich die bisherige Arbeit des KUNSTRAUMS und des /D/O/C/K Projektbereichs um Themen wie die Definition, Formalisierung und Honorierung von projektorientierter Kunst, um die Möglichkeiten und Verhältnisse von selbstorganisierten Strukturen im kulturellen Feld, um die Bedeutung von "immaterieller" Arbeit im künstlerischen und kulturellen Feld, um Konstitutionen und Wandlungen kultureller, professioneller und institutioneller Identitäten, um das Verhältnis von Kunst, Ökologie und Nachhaltigkeit oder um die Öffnung archivarischer Praktiken jenseits des Erinnerungsdiskurses.<sup>5</sup> Bestimmend für die Projektarbeit an beiden Orten ist zum einen ein relationales Verständnis des gesellschaftlichen Bereichs "Kunst" und zum anderen ein durch ein "Netz von Beziehungen und Übertragungen" charakterisiertes Verhältnis theoretischer und praktischer Aktivitäten.<sup>6</sup> Als experimentelles Ausbildungsmodell zielt sie auf Erprobungen des Ernstfalls mit emanzipatorischer Ausrichtung. Praxiserfahrungen zu sammeln erschöpft sich mithin nicht in der Rekapitulation und Einübung etablierter Fertigkeiten und Verhältnisse, sondern ist gerade auf deren Veränderungspotential gerichtet.<sup>7</sup>

Das ohnehin latente Risiko, dass der Modellversuch sich zum integrierten Bestandteil der Institution wandelt, dass er deren Machtausübung eher stabilisiert, als ihr widerständig zu begegnen, erhöht sich sowohl in Lüneburg als auch in Leipzig dadurch, dass es sich bei der mit dieser konzeptionellen Ausrichtung stattfindenden Projektarbeit nicht um einmalige Ereignisse oder Prozesse handelt, sondern dass sie als Praxis mittlerweile auf eine mehrjährige Geschichte zurückblicken kann. Um dennoch die Falle eines zur Dauereinrichtung mutierenden Experiments zu umgehen, das die institutionellen Aneignungsverfahren kritischer Ansätze und Methoden in sich verstärkt, setzen KUNSTRAUM und /D/O/C/K Projektbereich vor allem auf Hybridisierung, Prozessualität und Kontingenz.

In diesem Sinne etwa kennzeichnet die – auf mehrere und wechselnde Akteure verteilte – Rolle der Lehrenden innerhalb der Projektarbeit der reflektierende Umgang mit der eigenen Position in dem Spannungsfeld, das sich zwischen institutioneller Verantwortung und unabhängiger Forschung, zwischen hierarchischer Weitergabe legitimierten Wissens und kollektiver experimenteller Arbeit aufbaut. Der ebenfalls vermittelnden Position von Kurator/innen nicht unähnlich<sup>8</sup>, vollziehen auch Lehrende einen Spagat, der die Unterschiede, die Pierre Bourdieu in seinem 2000 erschienenen Text "Genese und Struktur des religiösen Feldes" zwischen Priestern und Propheten beobachtete, zu überbrücken sucht. Die Priester sind dabei die "Inhaber

eines gesellschaftlich anerkannten und institutionalisierten Kapitals an religiöser Autorität", deren Pflichten darin bestehen, Ordnung zu stiften, mithin die symbolische Macht der Institution, hier der Kirche, aufrechtzuerhalten. Die Propheten dagegen sind darauf ausgerichtet, die "gewöhnliche Ordnung" in Frage zu stellen, dabei neuartige Heilsgüter zu produzieren und zu verbreiten, die zur Diskreditierung der alten dienen können. Sie begegnen also der Orthodoxie mit Häresie. Auch hier besteht die Möglichkeit einer von Veränderung in Affirmation umschlagenden Akzeptanzbewegung, kann doch in der Entwicklung des Machtkampfes zwischen Priester und Kirche einerseits und Prophet und Sekte andererseits, die Sekte zur Kirche werden, um damit zugleich dazu bestimmt zu sein, eine neue Reformation auszulösen.<sup>9</sup>

Von diesem Modell abweichend besteht für Lehrende ein mit kritischen Perspektiven ausgestatteter Handlungsspielraum darin, sich weder auf die Seite der Priester noch auf diejenige der Propheten zu schlagen, sondern das zwischen ihnen bestehende Verhältnis in die forschenden und experimentierenden Aktivitäten einzubinden. In einem Modus kritischer Reflexion wechselweise Aufgaben, Praktiken und Zuschreibungen beider Positionen anzunehmen, bedeutet, sich in einer dritten – transitorischen, flexiblen und hybriden – Position zu verorten, deren Eigenschaften sich im Vollzug der eigenen Praxis jeweils neu bestimmen.

Gestützt wird diese dritte Position durch ihre Einbettung in kollektive Arbeitsprozesse, die auf vorübergehender Gemeinschaftsbildung aufbauen. Anstatt fester Gruppenbildungen für die Arbeit an einem oder sogar mehrerer Projekte, erfolgen der Zusammenschluss und die Kooperation aufgrund jeweils veränderter Fragestellungen und entsprechender Interessen. Hochschul-interne ebenso wie –externe Verhältnisse und Diskurse können den Ausgangspunkt der projektspezifischen Partizipation darstellen, deren Formate, Methoden und Ziele sich erst in der gemeinsamen Arbeit entwickeln. Der vorübergehende Charakter des Zusammenschlusses garantiert dabei sowohl das Weiterbestehen einer individuellen Praxis als auch den projektiven "Entwurfs"-Charakter, durch den die kollektive Arbeit ihr kritisches Potenzial entfaltet.<sup>10</sup>

Mit diesen Eigenschaften verstehen sich der KUNSTRAUM sowie der /D/O/C/K Projektbereich als sozial und diskursiv konstituierte Räume ohne notwendigen festen Ort, – Räume, für die Foucaults in mehrfacher Hinsicht eher unspezifische Definition der "Heterotopie" eine gewisse, allerdings um die Strategie des Performativen erweiterte Relevanz besitzt: Mittels der verschiebenden Wiederaufführung von Verhältnissen und Bedingungen im kulturellen Feld erarbeiten beide Räume ihr Potenzial als Gegenplatzierungen und Widerlager, "in denen die wirklichen Plätze der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind"<sup>11</sup>.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. Luc Boltanski/ Eve Chiapello: Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel, in: Marion von Osten (Hg.): Norm der Abweichung, S. 67-68. Der Aufsatz von Boltanski und Chiapello, erstmals publiziert in "Berliner Journal für Soziologie", 4 (2002), fasst Hauptthesen ihrer Untersuchung "Le nouvel esprit du capitalisme", Paris 1999 zusammen.

<sup>2</sup> Vgl. Thomas Lemke/ Ulrich Bröckling/ Susanne Krasmann: Gouvernamentalität, Liberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung, in: Ulrich Bröckling/ Susanne Krasmann/ Thomas Lemke (Hg.), *Gouvernamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt/Main 2000, S. 30; vgl. Siegfried J. Schmidt: Kreativität – Innovation – Aufmerksamkeitsökonomie, Unpubliziertes Vortragsmanuskript, S. 4-5. Ich danke Siegfried J. Schmidt für die Überlassung des Manuskripts.

<sup>3</sup> Vgl. James Elkins: Why Art Cannot be Taught. A handbook for art students, Urban/ Chicago 2001, bes. S. 91-110.

<sup>4</sup> Den Titel ihrer Publikation begründet Marion von Osten so: "Wenn Dissidenz, Kritik und Subversion zum Motor der Modernisierung eben jener Verhältnisse werden, die zu unterminieren, abzuschaffen oder wenigstens zu denunzieren sie einmal angetreten waren, verkehrt sich das Verhältnis von Norm und Abweichung." Marion von Osten (2003), a. a. O., S. 7.

<sup>5</sup> Seit 1994 wurden in dem von Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig und mir geleiteten "Kunstraum der Universität Lüneburg" folgende Projekte realisiert: Andrea Fraser/ Helmut Draxler: Services (1994); Clegg & Guttmann: The Transformation of Data into Portraiture (1994); Christian Philipp Müller: Touring Club (1994-95); Fabrice Hybert: Testoo (1995-96); Christian Boltanski: Les Archives des Grandparents (1996); Thomas Locher/ Peter Zimmermann: Öffentlich/ Privat (1996); Renée Green: The Digital Import/ Export Funk Office (1996-97); Christian Philipp Müller: Der Campus als Kunstwerk (1997-98); Hans-Peter Feldmann: Interarchiv (1998); Dan Peterman: Treibhaus (1999). Projekte des /D/O/C/K/-Projektbereichs, der sich, geleitet von Alexander Koch und mir, mit der Neubestimmung der Funktionen der Galerie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig, befasst, waren: Drei Tage: Herstellen von Öffentlichkeit: Künstlerische Selbstorganisation (2000); Selbstpositionierungsstrategien im Kunstfeld/ work in progress. Eine Videoproduktion in Zusammenarbeit mit Christian Jankowski (2001); In welcher Haltung arbeiten Sie bevorzugt? Kunst im Verhältnis zur Konstruktion von Arbeit, in Zusammenarbeit mit Andreas Siekmann (2001); be creative! Der kreative Imperativ, in Kooperation mit Marion von Osten (2002).

<sup>6</sup> Hier kommt einerseits Pierre Bourdieus Begriff des "Felds" zum Tragen, einem Netz oder einer Konfiguration objektiver Relationen zwischen Positionen. Darin befinden sich die einzelnen

Akteure – im Kunstfeld sind das etwa Künstler/innen, Kurator/innen, Kunstkritiker/innen, Galerist/innen etc. – in einem kontinuierlichen Positionierungsprozess zu einander, vgl. Pierre Bourdieu, Loïc J. Wacquant: Reflexive Anthropologie, Frankfurt a. M. 1996, S. 127. Andererseits rekurriert diese Arbeitsweise auf das von Michel Foucault und Gilles Deleuze propagierte Verhältnis von Theorie und Praxis, vgl.: Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze. Die Intellektuellen und die Macht, in: Michel Foucault: Von der Subversion des Wissens, Frankfurt a. M. 1993 (1974), S. 106-108.

<sup>7</sup> Zur Zielsetzung der Arbeit des "Kunstraum der Universität Lüneburg" vgl. Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig: Games Fights Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung, Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren, Ostfildern-Ruit 1996, S. 7-9.

<sup>8</sup> Vgl. dazu ausführlicher Beatrice von Bismarck: Kuratorisches Handeln: Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen, in: Marion von Osten (2003), a. a. O., S. 81-98.

<sup>9</sup> Vgl. Pierre Bourdieu, "Genese und Struktur des religiösen Feldes", in: ders., *Das religiöse Feld: Texte zur Ökonomie des Heilsgeschehens*, Konstanz 2000, S. 77, 79, 81, 86.

<sup>10</sup> Zum projektiven Charakter kollektiver Arbeit vgl. Miwon Kwons Ausführungen zur Gemeinschaftsbildung in der community-based art in Berufung auf Linda Singer, Miwon Kwon: One Place After Another. Site-specific art and locational identity, Cambridge, Mass./ London 2002, S. 154-155.

<sup>11</sup> Vgl. Michel Foucault: Andere Räume (1967), in: Michael Wentz (Hg.): Stadt-Räume, Frankfurt a. M./ New York 1991, S. 68.

Beatrice von Bismarck ist Mitbegründerin und -leiterin des Kunstraums der Universität Lüneburg, Professorin für Kunstgeschichte und Bildwissenschaft an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig; Programmleiterin der Galerie und Mitbegründerin des /D/O/C/K Projektbereichs der Hochschule.

Solvita Krese

Als Teil des laufenden Prozesses des "New Institutionalism" unterlaufen viele Kunstinstitutionen verschiedene Transformationen, bewegen sich in Richtung selbstkritischer Reflexion und machen damit einen Schritt weiter im Sinne der Institutionskritik der 1970er und 80er. Diese Prozesse zeitigen allerdings in den unterschiedlichen sozio-politischen Kontexten von West- und Osteuropa entwachsend unterschiedliche Ausformungen.

Als die kommunistischen Regimes in Osteuropa in den frühen 1990ern kollabierten, gab es große Hoffnungen auf eine offenere, reichere und gerechtere Gesellschaft. Viele dieser Erwartungen wurden jedoch im folgenden Jahrzehnt enttäuscht, weil utilitaristische und kurzfristige Interessen sich den Vorrang erkämpften. Bestes Beispiel für die Wirkung dieser Veränderungen und Widersprüche war die Transformation des öffentlichen Raums. Diese bezeichnenden Prozesse in Osteuropa verkörpern sowohl den Fehlschlag der sozialistischen Utopie von geteiltem Eigentum und Kollektivität, wie sie auch die Indifferenz der globalen ökonomischen Netzwerke gegenüber offenen, demokratischen Kulturräumen zeigen.

Die schnelle Entwicklung der kapitalistischen Gesellschaft in Lettland wird durch häufige Regierungswechsel durchschnitten, die regelmäßig unvorhersagbare Veränderungen in unterschiedlichen Feldern mit sich bringen und die Kontinuität vieler Prozesse gefährden. Die aktuelle Situation ist auch durch den Mangel an kritischen Diskursen charakterisiert, der mit der Diskreditierung marxistischer Ideen während der Sowjetzeit erklärt werden kann. Vergleichbar neu ist auch das Gefühl, Teil einer globalen Konsumgesellschaft zu sein. Für einen großen Teil der Bevölkerung ist das Konsumvergnügen aus ökonomischen Gründen noch immer ein Traum. Die Unmöglichkeit, diesen Traum wahrzumachen, verhindert ein klareres Verständnis der Manipulationsmechanismen der korporativen Netzwerke und Medien.

Das ist der Hintergrund, vor dem wir die Transformationen des Latvian Centre for Contemporary Art (LCCA) verstehen können, das in gewisser Weise auch die wechselnden Paradigmen in der Entwicklung des Landes illustriert. Das LCCA wurde auf der Basis des Soros Contemporary Centre of Art entwickelt, das wiederum 1993 als eines von 20 Zentren gegründet worden war, die von der Soros Foundation in Osteuropa und postsowjetischen Ländern etabliert wurden. Für eine bestimmte Zeit war dieses SCCA die einzige Organisation, die zeitgenössische Kunstpraxen förderte, deren Entwick-

lung regelmäßig vorantrieb und als Katalysator für Veränderungen in Richtung einer demokratischen Gesellschaft fungierte. Nach einer 50jährigen Lücke des Informationsaustausches in der Sowjetzeit waren die SCCA-Aktivitäten von entscheidender Bedeutung bei der Förderung zeitgenössischer Kunstprozesse, die sich im Umfeld des so genannten sozialen Realismus und der dekorativen abstrakten Traditionen entwickelten.

Im Jahr 2000 gründeten das Kulturministerium, die Stadtverwaltung und die Soros Foundation Latvia auf der Basis des SCCA das LCCA. Als Ziel der neuen Organisation wurde die Förderung und Entwicklung der lettischen zeitgenössischen Kunst bestimmt und deren Integration in die internationale Arena. Das LCCA wurde auch damit beauftragt, das Modell für ein zeitgenössisches Museum zu entwickeln, und wurde eine Art kulturpolitisches Instrument, durch das verschiedene kulturpolitische Programme umgesetzt werden mussten. Daraus entwickelten sich als Hauptrichtung der Aktivitäten des LCCA die Sammlung und Verbreitung von Informationen über zeitgenössische Kunst und die Ausstellungsorganisation. Die vom LCCA organisierten Projekte wurden hauptsächlich im öffentlichen Raum veranstaltet und erschienen als kritischer Kommentar oder Versuch, mit einem breiteren Publikum ebenso zu kommunizieren wie mit den lokalen Behörden.

Trotz dieser in Delegation übernommenen "staatlichen" Funktionen wurde das LCCA noch immer als Firma gesehen, die notwendigerweise einen erfolgreichen Zehnjahresplan mit Qualitäts- und Quantitätsindikatoren präsentieren musste. Die wechselnde politische Elite brachte jedes Mal auch Veränderungen für das LCCA gemäß den bestimmenden ideologischen Tendenzen. Das LCCA wurde für seinen selektiven Ansatz bei der KünstlerInnenauswahl und den konzeptuellen Lösungen kritisiert und aufgefordert, "sich allen Menschen zuzuwenden". In der Sackgasse zwischen kommerziellen Imperativen und dem Druck populistischer Ideologie einerseits und dem Wunsch, eine kritische Komponente zu bewahren andererseits, beschloss das LCCA im Laufe des letzten Jahres, seine Aktivitäten ohne die permanente Förderung durch Staat und Stadt fortzusetzen.

Das LCCA entwickelt sich derzeit als offene Plattform für verschiedene künstlerische Aktivitäten, als Informations- und Bildungszentrum und als Impulsgeber für Diskussionsräume. Wie andere Kunstinstitutionen auch, orientiert sich das LCCA an einem projektbasierten Arbeitsmodell, als mobile Einheit für die Realisierung von künstlerischen Projekten in alternativen Räumen und als diskursiver virtueller Raum, eher als Bedeutungsproduzent denn als kommissionsorientiertes Dienstleistungszentrum.

---

Solvita Krese ist Direktorin des LCCA in Riga und Mitglied des steering committee von republic-art.

### **Möglichkeit, Kunst und demokratische Abweichung. Das Rooseum als regionale Kunsthalle in einer schwedischen Kleinstadt**

Charles Esche

*"Der Fall der kommunistischen Partei der Sowjetunion und die unverhüllte Herrschaft des demokratisch-kapitalistischen Staates auf globaler Ebene haben die zwei hauptsächlich ideologischen Hindernisse für die Wiederaufnahme einer politischen Philosophie, die auf der Höhe unserer Zeit wäre, aus dem Weg geräumt: den Stalinismus auf der einen Seite, den Progressismus und den Rechtsstaat auf der anderen. So sieht das Denken sich dem, was ihm aufgegeben ist, heute erstmals ohne jede Illusion und ohne mögliche Ausflucht gegenüber."*

(Giorgio Agamben, *Noten zur Politik*, in: ders., *Mittel ohne Zweck*, diaphanes 2001, 105)

Agamben beschreibt mit größter Klarheit die Situation, in der wir arbeiten. Wir verlieren zunehmend unsere Illusionen angesichts der anachronistischen Art, in der die heutige Gesellschaft sich entschieden hat, ihre Oppositionen zu überwinden und ausreichenden Konsens zu finden, um weiter zu machen. Wir können heute nicht umhin, den Sozialismus als Scheitern zu verstehen, können die Sozialdemokratie nur als den gebrochenen Kompromiss erkennen, der sie auch ist, und beugen uns vor dem globalen demokratischen Kapitalismus nur als letzter noch übriger Idee. Im Gegenzug tun die neo-konservativen Evangelisten alles, um aus diesem (hoffentlich kurzen) Moment Nutzen zu ziehen.

Die Frage, die Agambens einleitendes Zitat aufwirft, ist, wo und wie die Theorie ihre Aufgabe wahrnehmen kann, eine erneuerte politische Philosophie zu schaffen. Was das Feld der modernen Kunst angeht, könnte die alte Politik der Linken als eine Art Universum der Antimaterie – in seiner Vertrautheit auf viele künstlerische Anliegen anspielend, aber ununterbrochen die Zerstörung seiner in Ehren gehaltenen Freiheit androhend – vorgestellt werden. Die Veränderungen in der modernen und sogar sehr

aktuellen Kunst oszillieren zwischen dem Wunsch nach sozialem (und politischem) Engagement und der Leidenschaft für künstlerische Autonomie – doch hat sich herausgestellt, dass es alle beide Extreme nicht gibt. Kunstinstitutionen, Museen und Galerien waren normalerweise nichts anderes als Behälter, die diese Aktivitäten beherbergen. Gelegentlich allerdings wurden diese Orte, an denen Kunst stattfindet, auch zu kreativen Motoren für ein Neudenken der Kategorien bildender Kunst und der Rolle von KünstlerInnen, für die Frage, wie visuelle Kultur das persönliche Bewusstsein verändern kann und sogar die Welt.

Wenn wir damit beginnen, uns eine umstrittene kulturelle Zukunft vorzustellen, könnte es sein, dass es die letztgenannte Möglichkeit ist, die wir wiederbeleben müssen, selbst wenn wir erkennen, dass sie von einem kollaborativen Engagement der "freien" KünstlerInnen in den Institutionen abhängig ist. Dieses schwierige Terrain zwischen Einbindung und Autonomie oder zwischen sozialen Anliegen und Subjektivität haben wir im Rooseum in den letzten drei Jahren zu erforschen versucht. Mit unterschiedlichem Erfolg haben wir in Projekte wie *In 2052 Malmö will no longer be Swedish*, *Open Forum* und *the Future Archive*, sowie Ausstellungen wie *Intentional Communities*, *Baltic Babel*, *Superflex*, *Creeping Revolution* und *Rooseum Universal Studios* entwickelt, mit dem grundlegenden Ziel, den Zweck dieser regionalen schwedischen Kunsthalle und ihr Publikum neu zu definieren. Das Rooseum ist selbstverständlich nicht einzigartig in diesem Vorhaben, aber doch relativ isoliert. Sein Standort in einer Kleinstadt in einem traditionell sozialdemokratischen Staat stellt ein spezifisches Umfeld zur Verfügung, in dem die Realität sozialen Engagements außerhalb der Kunstwelt intensiv überprüft werden kann.

Ich bin mir bewusst, dass der Anspruch auf Vorrechte im Namen einer Kunstinstitution Gefahren birgt, nicht zuletzt jene, dass die Tolerierung der Kultur durch den Kapitalismus einfach als Mittel der Ablenkung des Widerstands von angemesseneren Aktivitäten dient. Doch in dieser Situation, die Agamben als politische "Stunde Null" bzw. dessen, was der slowenische Philosoph Slavoj Žižek als das "Denkverbot" bezeichnete, das alles Denken außerhalb des demokratischen Kapitalismus ausschließt, bin ich ebenso wenig sicher, ob irgendwelche der bestehenden formellen oder informellen politischen oppositionellen Kanäle irgend eine Wirkung auf das System haben.

Kunst ist schließlich nicht dasselbe wie Politik und kann nicht als politische Aktion mit anderen Mitteln betrachtet werden. Stattdessen muss sie, um Agamben zu zitieren, "ihre eigene Aufgabe ohne jede Illusion wahrnehmen". Ich bin optimistisch, dass eine solche Aufgabe innerhalb experimenteller Kunstinstitutionen definiert werden kann, indem das breite Feld zeitgenössischer Kunst als offener und imaginativer Raum für den Ausdruck individueller und kollektiver Sehnsüchte benützt wird, die in aktuellen politischen Diskursen keinen Platz haben oder nicht einmal bedacht werden können.

Natürlich finden sich KünstlerInnen, öffentliche Institutionen und von KünstlerInnen selbst organisierte Orte, die Kunst produzieren und vorantreiben, alle notwendigerweise innerhalb der ökonomischen Hegemonie des Kapitalismus verortet. Sie waren immer schon Teil davon, aber diese eingeschriebene Position ist möglicherweise gerade ihr Vorteil. Sie befinden sich in einem "eingebunden-autonomen" Verhältnis zum Kapitalismus, ebenso wie zur politischen Opposition oder zu den sozialen Bewegungen - Komplizenhaft, aber davon getrennt, auf eine Art, die sowohl die Irrelevanz von Kunst wie auch ihr Potenzial, ihre Möglichkeit definiert, - in Superflex' Worten - Werkzeuge des Denkens und Verknüpfens zu werden.

Der Begriff Möglichkeit scheint ein wesentlicher zu sein in diesem Thema. Was unsere Ideen im Rooseum vorantreibt, ist das Konzept (und die Herausforderung), diese Möglichkeit zu schaffen für KünstlerInnen, für das Publikum und vielleicht auch für unsere Stadt und ihre EinwohnerInnen. Möglichkeit ist in diesem Zusammenhang ganz einfach eine Bedingung, anders zu denken oder sich Dinge anders vorzustellen, als sie sind. Möglichkeit zu schaffen, ist kein fixer Standpunkt, sondern eine unsichere und wandelbare Bedingung aus räumlichen, zeitlichen und relationalen Elementen. In anderen Worten, damit Möglichkeit entstehen kann, braucht es einen Ort, einen Moment und eine Gruppe von Personen - also "Material", das unausweichlich in den Händen öffentlicher Kunstinstitutionen liegt und in ihrem Potenzial, ein breiteres Spektrum der Gesellschaft anzusprechen.

Es existieren im aktuellen Klima wenige exemplarische Modelle dieser Herstellung von Möglichkeit. Es gibt keine klaren Formeln, denen zu folgen wäre, obwohl der heute geläufige Sprachgebrauch von "Labors" und "Fabriken" uns gewisse Modelle aus der Wissenschaft und Industrie nahelegt. Ich bin aber eher unsicher, was diese Begrifflichkeiten anbelangt, da sie die Position der Öffentlichkeit der BesucherInnen auszuschließen scheinen - da sowohl Labors als auch Fabriken *per definitionem* nicht-öffentliche Produktionsstätten sind. Um die Institution in der besten Weise zu nützen, müssen wir ein Gleichgewicht zwischen dem Bedürfnis nach nicht-öffentlichem Experiment und öffentlicher Diskussion herstellen, besonders da die Foren allgemeiner Intervention weniger werden durch die Privatisierung öffentlichen Raums. Kunst und ihre Institutionen müssen sich in eine andere Richtung bewegen, wenn sie die Rolle von Foren politischer Imagination spielen wollen.

Wenn eine Kunstinstitution heute das Potenzial hat, ein solcher Ort zu werden, muss sie damit beginnen, ihre konstituierenden sozialen AkteurInnen in komplexerer Form zu definieren denn als KünstlerInnen, KuratorInnen und BetrachterInnen, und neue Formen des Austauschs zwischen ihnen zu entwickeln. Ich würde mir das Rooseum und ähnliche Einrichtungen gern als "Orte demokratischer Abweichung" vorstellen, wo Ideen, die jenseits von Zizeks "Denkverbot" von allen TeilnehmerInnen eingebracht und spezifische Themen über längere

Zeit als nur durch eine einzige Ausstellung zur Diskussion gestellt werden. Die Aufgabe der Institution wäre es dann, sich in gewissem Maße zu verwandeln, ein Ort klarer Kommunikation ihrer eigenen Anliegen zu werden, um Kunst zu ermutigen, "ihre eigene Aufgabe wahrzunehmen" oder über den Kapitalismus der freien Märkte hinaus zu denken. Dem müssten eine Aufnahmebereitschaft für künstlerische Vorschläge sowie direkte Einladungen und Großzügigkeit in den daraus resultierenden Dialogen folgen. Die Herstellung von Raum und Zeit und die Annahme von möglichst weit reichenden Ansätzen kann nur durch den vollen Einsatz für solche Prozesse ermöglicht werden.

Dies ist sicher ein anspruchsvolles Programm für einen kleinen und relativ schwachen institutionellen Rahmen. Aber nur als ein solcher Ort kann eine Institution die Forderung nach neuen oder höheren öffentlichen Förderungen rechtfertigen. Mit der Erfahrung mit den verschiedenen Formen von europäischem Sozialismus und europäischer Sozialdemokratie und nach den erschöpfenden Jahren unerbittlicher Attacken durch den Fundamentalismus des freien Marktes ist das Bedürfnis gering, weiter die Bastionen so genannter "elitärer" Kunstinstitutionen zu verteidigen. Egal, ob der Rückgang finanzieller Unterstützung plötzlich oder graduell vonstatten geht, er ist immer mehr als wahrscheinlich. Im Gegenzug müssen wir, die der Kultur als Experimentierfeld für die Zukunft verpflichtet sind, unsere Werkzeuge erneuern. Das Argument des ökonomischen Beitrags wird langfristig nicht funktionieren, weil der sozialdemokratische Staat die Kultur schlicht privatisieren und sie in den Kampf mit anderen Formen des Konsum-Entertainments entlassen wird. Vielleicht können kulturelle Paläste im 21. Jahrhundert nur gerechtfertigt werden, wenn sie, nicht zuletzt gegenüber den kulturellen AkteurInnen selbst, als Orte "demokratischer Abweichung" erkannt und anerkannt werden.

---

Charles Esche ist Direktor des Rooseum Center for Contemporary Art in Malmö und Herausgeber von Afterall Journal and Publishing, London und Los Angeles.

### Eingeklemmt Zwischen politischer Kunstöffentlichkeit und öffentlicher Kunstpolizei

Oliver Marchart

*"Jawohl, ich erspare mir eine Theorie des Staates, ich will und muss mir eine Theorie des Staates ersparen – so wie man sich eine ungenießbare Mahlzeit ersparen kann und muss."*<sup>1</sup>

Michel Foucault

Im Konferenztitel *Public Art Policies* findet sich die Kategorie der Kunst eigentümlich eingeklemmt zwischen zwei einander ausschließende Kategorien: *Public* und *Policy*. Also Öffentlichkeit auf der einen Seite und etwas auf der anderen, das nur schwer aus dem Englischen zu übersetzen ist, aber im Kern mit dem Ausdruck *Politikfeldadministration* am besten getroffen wäre. Kunst- bzw. Kulturinstitutionen wären damit eingeklemmt zwischen zwei unterschiedlichen und miteinander konkurrierenden Politikvorstellungen: der Vorstellung von Politik als Publizität und Debatte, d.h. als Form öffentlicher Ausstrahlung von Konflikt auf der einen Seite, und der von Politik als staatlichem Verwaltungshandeln auf der anderen. In diesem strengen Sinn müssten wir Öffentlichkeit im Register des eigentlich *Politischen* verorten, also im Register des Konflikts. Politikfeldadministration wäre dagegen im Register der *Polizei* bzw. Polizeiwissenschaft zu suchen, also im Feld staatlicher Regulation von Konflikten.

Tatsächlich stehen die eingeklemmten Kulturinstitutionen genau vor dieser Frage: Welche Art von Politik wollen wir verfolgen, welcher zuarbeiten? Der Politik der Öffentlichkeit oder der Politik der Verwaltung. Dem Konflikt oder der Polizei. Der politischen Kunstöffentlichkeit oder der öffentlichen Kunstpolizei?

Natürlich könnte man jetzt auftrumpfen und einfach behaupten: Wir sind klarerweise auf der Seite der Öffentlichkeit und nicht auf jener der Polizei! Das muss man auch sagen. Das Problem ist nur aus vielen Gründen komplizierter, als diese relativ einfache Entscheidungsfrage nahe legt. Die Entscheidung findet nämlich auf einem Terrain statt, das sie zugleich verunmöglicht oder zumindest verkompliziert.

Da wären einmal die ganz praktischen Gründe: Kulturinstitutionen finden sich heute unter einem immensen Legitimationsdruck gegenüber den marktwirtschaftlichen Effizienzansprüchen wie auch gegenüber den politischen Anmaßungen der staatlichen und kommunalen Fördergeber. Schließlich haben sich in den meisten europäischen Ländern rechte bis rechtsradikale Regierungen etabliert, die

in der Kultur jede Politisierung zu verhindern suchen – nicht zuletzt mit neoliberalen Argumenten. Die gute alte josephinistische Idee der Aufklärung-von-oben ist so gut wie tot. Die ausgestorbenen Josephinisten der sozialdemokratischen Ära der 1970er bis hinein in die 1990er Jahre waren ja gegenüber Öffentlichkeits- und Politisierungsargumenten zumindest ansatzweise noch aufgeschlossen.<sup>2</sup> Heute lautet eine der ausgegebenen Parolen "Kreativwirtschaft". Der Begriff ist nichts anderes als ein short-cut für die Auslagerung ehemals öffentlichkeitsorientierter Kulturfunktionen an Private, die daran kein Interesse haben: ein Sieg der *policies* über die Politik. In dieser Situation müssen die Hoffnungen, durch "Einflüsterung" beim Fürsten etwas erreichen zu können, aufgegeben werden. Das Terrain, auf dem das Verhältnis von politischer Kunstöffentlichkeit und öffentlicher Kunstpolizei verhandelt wird, hat sich also verschoben. Ein Strategiewechsel ist erforderlich, der die breitere politische Lage berücksichtigt und neue Allianzen bildet.

Daneben gibt es aber tiefer liegende Gründe, die mit der Funktion und Rolle der Kulturinstitutionen selbst zu tun haben. Tritt man einen Schritt zurück und betrachtet deren Funktion aus gesellschaftsanalytischer Perspektive, wird man feststellen, dass sie sich mit der Opposition zu den Apparaten staatlicher Verwaltung wohl deshalb schwertun, weil *sie selbst Staatsapparate sind*. Unser Problem ist, dass wir vom Staat immer nur in einer sehr monolithischen und klar eingegrenzten Weise denken: als unser Gegenüber, an das wir Förderungsansuchen richten usw., ohne uns dabei klarzumachen, dass die eigenen Institutionen selbst immer schon Teil des Staates sind.

Egal, ob wir die Kunst- und Kulturinstitutionen mit Gramscis Kategorie der Zivilgesellschaft oder mit Althusser's Kategorie der Ideologischen Staatsapparate beschreiben, in jedem Fall *gehören sie schon zum Staat*. Sie sind immer schon Staat. Bei Gramsci etwa ist die Zivilgesellschaft – der Bereich der Kultur im weitesten Sinn – einschließlich ihrer Institutionen Teil des *erweiterten* oder *integralen Staats*, der die politische Gesellschaft *und* die Zivilgesellschaft umfasst. Bei Althusser, der das strukturalistische Update Gramscis lieferte, treffen sich die ideologischen Staatsapparate (Familie, Schulen, Medien, etc.) mit den repressiven Staatsapparaten (Polizei, Gefängnis, Verwaltung, etc.) in einem erweiterten Staatsbegriff: beides sind *Staats-Apparate*. Bei Laclau und Mouffe, die wiederum das poststrukturalistische Update Gramscis liefern, findet Politik auf der Ebene des Diskursiven statt,<sup>3</sup> welche ihrerseits quer zur Unterscheidung Staat und Zivilgesellschaft steht. Die – scheinbare – Grenze zwischen Staat und Kultur/Zivilgesellschaft wird von politischen und sozialen Diskursen immer überschritten und dekonstruiert. Zu ganz ähnlichen Ergebnissen kommen die Regulationstheorie (in Bezug auf das Verhältnis Staat-Ökonomie) und die Gouvernementalitätsstudien.

Nun mag diese Behauptung der notwendigen Komplizität von Kulturinstitutionen mit der staatlichen

Kulturpolizei für manche ein Skandal sein, für andere eine Selbstverständlichkeit, doch entscheidend sind die Konsequenzen, die daraus gezogen werden müssen. Manche dieser Konsequenzen werden nämlich eher selten bedacht.

Operiert man immer schon am selben Terrain wie das Gegenüber ("der Feind"), dann verliert die alte Rekuperationskritik an "Ausverkauf!" oder "Vereinbarung!" erst mal ihren Sinn. Sie setzt ja voraus, dass es eine klare Unterscheidung geben kann zwischen der Instanz der Macht oder des Staates auf der einen und der des Widerstands oder der Verweigerung auf der anderen Seite. Nicht nur macht der moralische Vorwurf des "sell-out" keinen Sinn, es macht auch keinen Sinn, jegliche Kooperation mit dem Staat (im engeren Verständnis) prinzipiell zu verweigern.

Das bedeutet aber umgekehrt keinen Freibrief, um sich zum opportunistischen Büttel staatlicher Kulturadministration – zum Agenten der öffentlichen Kunstpolizei – machen zu dürfen. Dass eine grundlegende Trennlinie nicht existiert, bedeutet ja nicht, dass überhaupt keine Unterscheidungen mehr gemacht werden können. Was folgt, ist vielmehr, dass man sich der eigenen komplizierten Rolle bewusst sein muss und dennoch der Grad konkreter Zusammenarbeit am konkreten Fall pragmatisch-strategisch zu diskutieren ist. Zu Beginn der schwarz-blauen Koalition in Österreich gab es zum Beispiel den Konsens, schwarzblauen Politikern keine Repräsentationsflächen im Feld der Kultur zu bieten, das Geld aber dennoch zu nehmen. Auch wurden alternative Modelle des Umgangs mit staatlichen Förderungen und Preisgeldern diskutiert (eigene Töpfe zur Umschichtung des Gelds hin zu oppositionellen Projekten) – was erwartungsgemäß allerdings nicht sehr weit führte. Das konkrete Gegenüber war und ist ein anderes als zu Zeiten des kulturpolitischen Josephinismus, man muss ihm deshalb mit anderen Strategien begegnen.

Die typische linke Staatskritik argumentiert hingegen von einem Prinzipienstandpunkt aus, nicht von einem strategischen Standpunkt. Solange Kritik prinzipiell vom Feldherrnhügel aus lanciert wird, erspart man sich, die allgemeine eigene Komplizität mit dem konkreten Fall abzugleichen (was ja möglicherweise sogar die allgemeine Kritik modifizieren könnte). Stattdessen wird das Konkrete auf allgemeinste Art kritisiert. "Der Staat" – als der Unterdrückungsapparat, der er natürlich *auch* ist – wird dabei immer schon als das schlechte Andere vorausgesetzt. Aus dieser Perspektive, und das sind die zwei klassischen linken Handlungsalternativen, kann man dann den Staat immer nur entweder übernehmen oder ihn abschaffen wollen. Beides sind keine wirklichen Handlungsalternativen, sondern zwei Seiten ein und desselben Phantasmas: der Existenz einer festumzäunten Entität "Staat".<sup>4</sup>

Die Schlussfolgerungen, die man hingegen aus der Perspektive Gramsci ziehen würde, ist eine ganz andere als die der meisten Linken. Bei gleichzeitiger Kritik der Funktion des Staates als Gewaltappa-

rat verfolgt sie weder die leninistische Strategie der Übernahme der Staatsmacht noch die anarchistische der Abschaffung des Staates. Ist die Differenz zwischen Staat und Zivilgesellschaft einmal dekonstruiert, dann bedeutet das, dass ein neu auftretendes hegemoniales Projekt den Staat nicht einfach "übernimmt" oder "abschafft", sondern selbst zum *Staat wird*: Gramsci spricht deshalb vom "*Staat-werden*" einer Klasse. Auch wenn wir unsere Ansprüche etwas tiefer hängen, sollte klar sein, dass diese *Staatswerdung* eines gegenhegemonialen Projekts unter anderem auch im Feld der Kulturinstitutionen stattfinden kann, vorausgesetzt es gibt ein solches Projekt. Jedenfalls wäre dies der eigentliche Sinn des Begriffs "Hegemonie", dass nämlich die "ideologischen Staatsapparate" wie etwa Kultur, Familie, Schule etc. das Terrain sind, auf dem der Kampf um Hegemonie, um Konsens und Zustimmung zu einem bestimmten politisch-sozialen way-of-life ausgetragen wird.

Das Problem für die meisten Kulturinstitutionen dürfte also sein, dass die scheinbar so einfache Entscheidung "für die Öffentlichkeit" und "gegen die Polizei" Folgeentscheidungen nach sich zieht: Zum ersten müsste man sich der eigenen Polizeifunktionen klarwerden. Zum zweiten müssten sich Kulturinstitutionen als Bestandteil eines breiteren gegenhegemonialen Projekts verstehen, sich an dieses anknüpfen oder, wo es nicht existiert, zu seinem Entstehen beitragen. Ich denke, dass vor dem Horizont der real-existierenden Demokratien und nach der Ausschaltung sämtlicher historischer Alternativen zur Zeit nur ein Projekt der *Radikalisierung* der demokratischen Potenziale in diesem Horizont wirklich hegemoniefähig wäre (und keines der Überschreitung des demokratischen Horizonts an sich). Was uns drittens zur Öffentlichkeit zurückführt. Notwendiger Bestandteil eines radikaldemokratischen Projekts ist die *Multiplizierung* von Öffentlichkeiten, d.h. die Ausdehnung des öffentlichen Raums als Raum von Publizität (Zugänglichkeit) und Agonalität (konflikthafter Debatte) auf möglichst viele gesellschaftliche Bereiche und Institutionen. Öffentlichkeit hat keine Adresse und keinen festen Ort, sondern vagabundiert zu jenen Stellen, an denen Publizität und Agonalität kurzfristig entstehen und möglicherweise wieder vergehen.

Institutionen können also nur die *Bedingungen der Möglichkeit* des Entstehens von Öffentlichkeit beeinflussen und begünstigen, das Entstehen aber selbst nicht garantieren. Daraus folgt viertens und letztens: Öffentlichkeit ist etwas, das die Logik der Polizei durchbricht und deshalb selbst nicht administriert werden kann. Die Kunst- und Kulturinstitutionen sind also nicht nur eingeklemmt zwischen Öffentlichkeit und Administration, sondern sie sind auch *in sich* gespalten: Die Grenze zwischen den widersprüchlichen Logiken von *public* und *policy* läuft durch die Institutionen der Kunst selbst hindurch.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Michel Foucault: "Staatsphobie", in Ulrich Bröckling et al. (Hg.) *Gouvernementalität der Gegenwart*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2000, S.69.

<sup>2</sup> Zu den Problemen dieser josephinistischen Kulturpolitik s. Oliver Marchart: *Das Ende des Josephinismus. Zur Politisierung der österreichischen Kulturpolitik*, Wien (edition selene) 1999.

<sup>3</sup> Einschließlich diskursiver *Praxen!*, also ein durchaus materiell gefasster Diskursbegriff.

<sup>4</sup> Die dritte Alternative, die heute am verbreitetsten ist, wäre jene des praxisresignativen reinen Kritizismus oder, im besten Fall, der bloß anlassorientierten Aktionen (des "Protests", der "Initiative" etc.).

### Nach den goldenen Neunzigern. Kunstpoltische Notizen aus Ljubljana

Gregor Podnar

Anfang der 1990er hat die Eigenstaatlichkeit Sloweniens zweifellos viele Energien auf dem Gebiet der visuellen Künste freigesetzt. Es haben sich zudem Phänomene der 1980er, wie die NSK-Bewegung mit *Laibach* und *Irwin*, in konstruktiver Weise weiterentwickelt. In dieser Zeit des Aufbruchs gab es eine wichtige Neubesetzung des Direktorenpostens in der Moderna galerija, des Nationalmuseums für moderne und zeitgenössische Kunst. Die neue Museumsdirektorin Zdenka Badovinac zeigte wichtige internationale KünstlerInnen der 1990er. Gleichzeitig war Lilijana Stepancic, die damalige Direktorin des einstigen Soros-Centers, sehr aktiv an der institutionellen Belebung zeitgenössischer Kunst beteiligt. Sehr viele interessante junge lokale KünstlerInnen präsentierten sich noch vor meiner Zeit als künstlerischer Leiter in der Galerija Škuc mit frischen Ideen und die 1994 neu eröffnete Galerija Kapelica spezialisierte sich allmählich auf Performance und elektronische Medien.

Der Dialog mit internationalen KuratorInnen und KünstlerInnen war in den 1990ern für das kleine Ljubljana beachtlich, jedoch kam es bei aller Internationalisierung des Ausstellungsbetriebs nicht zu einer dringenden Umstrukturierung des konservativen Kulturbetriebs- und Bildungssystems. Diesen Mangel hat auch Michael Wimmer im Slowenien-Kulturbericht des Europarats von 1997 moniert, doch selbst die Manifesta 3 in Ljubljana hatte den Trend des Kahlschlags der Infrastrukturen im neuen Jahrzehnt nicht aufhalten können.

In den letzten Jahren wurden die finanziellen Mittel der Moderna galerija ins Bodenlose gekürzt, und es wurde unterlassen, den international wirkenden KünstlerInnen und KuratorInnen gezielte Förderun-

gen zukommen zu lassen. Das Ergebnis dieser Provinzialisierung baden jetzt die nachfolgenden Generationen junger KulturproduzentInnen aus, denn der Bezug (und sei es in Form einer bewussten Ablehnung) zum überregionalen Kontext der 1990er-Generation ist kaum vorhanden.

Es gibt jedoch auch positive Zeichen. Die Internationale Grafik-Biennale in Ljubljana gewinnt seit 2000 wieder am Profil, seitdem die neue Leiterin Lilijana Stepancic einen medienübergreifenden Kurs verfolgt. Zudem engagieren sich immer mehr private Förderer auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst. Nennenswert, und von den lokalen Medien ignoriert, ist das Engagement slowenischer KünstlerInnen im internationalen Kontext. Apolonija Šušteršič lehrt seit 2003 als Professorin an der Kunstakademie in Stockholm und Marina Grčinić in Wien. Die Gruppe Irwin und Vadim Fiškin touren quer durch Europa, zudem sind Marjetica Potrc und Tobias Putrih in Übersee sehr präsent.

Auch im neuen Jahrzehnt bleibt das Kulturministerium der Republik Slowenien der Hauptförderer für zeitgenössische Kunst in Slowenien - wobei es im gesamteuropäischen Vergleich zu keinen nennenswerten Kürzungen im Kulturressort gekommen ist. Eine Umverteilung der Mittel vom Bereich "visuelle Kunst" zur neu gegründeten "Intermedia"-Abteilung zeigt allerdings deutlich die kaum veränderte konservative kulturpolitische Linie auf. Bezeichnend sind die starken bürokratischen Vorgaben, indem medienspezifische Klassifikationen ein unzureichendes Substitut für inhaltliche Kriterien darstellen.

Das Fehlen einer fundierten Kulturpolitik der öffentlichen Hand begünstigt die lokale Vetternwirtschaft, die eine Kulturarbeit außerhalb dieser Strukturen im nationalen Umfeld erschwert. Die künftige Entwicklung des Kunstmarkts und die Einbindung in kulturpolitische Strukturen der EU sind in dieser Situation keine Königslösungen für transparente kulturpolitische Konzepte.

*Gregor Podnar ist Galerist in Ljubljana und Kranj und Mitglied des steering committee von republic-art.*

### **Ein Ministerium sollte ein Schüler sein oder ein Hund. Kulturelle Kooperation im Namen der vereinten nordischen Kultur**

Marita Muukkonen

*"Die politische Kontrolle muss verstärkt werden, und zwar durch bewusstes Einbringen der Hauptpunkte des Präsidenschaftsprogramms in die Aktivitäten des Sektors und durch detaillierte Ausarbeitung der politischen Prioritäten auf allen Ebenen."*

(Nordic Council of Ministers, 1998)

Der Prozess der Instrumentalisierung und performativen Regulierung bestimmt die nordische Kulturpolitik seit den frühen 1990ern. Als Resultat des "Nordic Benefit report" (1995) wurden Kriterien der Rationalisierung und Zentralisierung in die Verwaltung der nordischen kulturellen Kooperation eingeführt, und zwar in Form von zielorientiertem Management, bindenden resultatorientierten Verträgen und Evaluationen. Die Politik erhöhte die Forderung nach sichtbaren Resultaten und Spektakeln. Entsprechende Kriterien sind etwa die internationale Bewerbung der Region, Kulturtourismus, gesundheitspolitische Ziele, die Stimulierung der IT-Innovation oder die Versorgung mit Multimedia-Content-Produktion. Übergeordnete Ziele sind die Optimierung der Kunstfinanzierung und die Erhöhung der politischen Kontrolle.

Nach dem Konzept des nordischen wohlfahrtsstaatlichen Systems, das nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelt worden war, hatte die Gesellschaft die Verpflichtung, gleiche soziale und kulturelle Bedingungen für alle BürgerInnen zu gewährleisten. Die kulturelle Sphäre konnte sich hauptsächlich durch staatliche Unterstützung entfalten, Kunst- und Kulturpolitik mussten nicht hysterisch große soziale Wenden vorbereiten, wie z.B. im Fall der so genannten Informationsgesellschaft.

NIFCA, das Nordic Institute for Contemporary Art, hat keine langfristige Strategie im Umgang mit diesen größeren gesellschaftlichen Umwälzungen. NIFCA agiert und reagiert. Wir haben z.B. resultatorientierte Verträge gebrochen und deswegen Teile unserer Projektfinanzierungen verloren. Wir kommunizieren und verhandeln aktiv mit den politischen EntscheidungsträgerInnen, und präsentieren auch Gegenvorschläge, weil wir glauben, dass moralistische Posen und Rebellion Missstände zwar aufdecken, sie jedoch nicht als solche beseitigen können. Die wichtigsten Aspekte der Kunst- und Kulturpolitik sind eben, wer regiert und was die Kriterien für die Ressourcenverteilung sind. Eine der Herausforderungen, mit der wir in der jetzigen Situation konfrontiert sind, besteht darin, wie wir außerhalb der bestehenden Rahmen einen kritischen Diskurs entwickeln können, der Aspekte der sozialen Ungleichheit berücksichtigt.

Das nordische Arm's-length-Modell kann als hochgradig korporativ beschrieben werden. Während einerseits etablierte soziale Fabriken reorganisiert werden, ist es andererseits offensichtlich, dass auch Bedarf nach neuen Modellen besteht, die die Rolle und den Stellenwert des kulturellen Establishment hinterfragen. Kunst- und Kulturpolitik müssen in einem kontinuierlichen Prozess reformiert und entwickelt werden. Aber nicht so, dass Ministerien das kulturelle Leben verwalten, sondern ihm Ressourcen zur Verfügung stellen. Kunst und Kultur existieren jedenfalls irgendwo anders, und an diesem anderen Ort sollten Reformen entwickelt werden. Ein Ministerium sollte ein Schüler sein und ein Hund - nicht ein Pilot oder ein Flaggschiff.

Die weltweite Zirkulation von Kapital und Information funktioniert extraterritorial, während politische Institutionen auf lokaler und regionaler Ebene weiter bestehen bleiben. Eve Chiapello und Luc Boltanski haben auf das Problem hingewiesen, dass das entstehende neue Projekt in einer globalisierten Welt den Prozess der Definition eines "gemeinsamen Guts" stört, der aber notwendig ist für Politik. Das gemeinsame Gut kann nicht nur auf Geschwindigkeit und beständiger Bewegung basieren. Was ist die Wirkung dieses neuen Projektregimes auf die Felder von Kunst und Kultur, die andauernd im Fluss sind, von einem Projekt zum nächsten fließend? Was sind die Motive für die Produktion in dieser speziellen Situation? Wie können wir die Gesellschaft verändern, und vorher noch: Was sollen wir überhaupt gemeinsam tun?

Es ist notwendig, diese ungelösten Dilemmata in den Blick zu nehmen, die auch die Beziehung von Theorie und Praxis aufmachen. Das Projektregime ist ein Kompromiss zwischen den verschiedenen Regimes der Inspiration des Markts, der Industrie. Innerhalb des Projektregimes ist Mediation und die Etablierung und Erweiterung von Netzwerken ein Wert für sich, ohne Rücksicht auf Ziele, sagen Chiapello und Boltanski. Die Kernfrage in dieser Situation ist: Ist es möglich, die Politik (wieder-) zu erfinden, die auch Zeit schafft für Dialog und Reflexion? Können wir das "gemeinsame Gut" in Begriffen bestimmen jenseits von kultureller Identität und Vernetzung, etwa in Begriffen von ziviler Politik?

NIFCA hat künstlerische Prozesse initiiert und unterstützt, die den Kunstbegriff öffnen, die zwischen den Begriffen und Diskursen changieren, Praktiken, die sich beteiligen an der Diskussion vieler verschiedener Sektoren der Gesellschaft. Wir haben den physischen Ausstellungsraum aufgegeben. Projekte werden in Zusammenarbeit mit anderen Institutionen, KünstlerInnen(-gruppen), ForscherInnen und AktivistInnen realisiert. Und zwar immer im Versuch, das Modell flexibel zu halten im Gegensatz zu den Veränderungen, die das "New Public Management" an Regulierung und Kontrolle gebracht haben. Diese prozess- und ver-

netzungsorientierten Initiativen sind nicht notwendigerweise "sichtbar" im Sinne messbarer Ergebnisse, und auch nicht auf die nordische Region beschränkt. Ein täglich auftauchendes Problem dabei ist, dass internationale kulturelle Kooperation, auch innerhalb der nordischen Region, als bilaterales Modell gesehen wird und nicht als Zusammenhang globaler, sich verschiebender Netzwerke.

Eine der zuletzt von NIFCA initiierten Ausstellungen mit dem Titel "Populism" soll soziale, politische und ästhetische Formen des Populismus verhandeln. Der Sektor der bildenden Kunst etwa scheint populistische Strategien zu verwenden, um immer größere kulturelle Events zu promoten, wie all die neuen Biennalen und riesigen Themenshows. Viele Kulturinstitutionen sind besessen von Publikumsdaten und Boulevardpresse, allzu bereit für Kompromisse, die in vielen Fällen mit den präsentierten Kunstwerken in Widerspruch stehen. Indem NIFCA über Populismus arbeitet, werden die Ziele des Instituts selbst thematisiert und herausgefordert.

Der zentrale Punkt zum Verständnis der nordischen Kulturpolitik ist, dass der Herdersche Kulturbegriff, Nation und Sprache als vereinigender Volksgeist, in der Nachkriegszeit eine Schlüsselrolle gespielt hat. Kulturelle Kooperation wird immer noch legitimiert im Namen einer vereinten nordischen Kultur im anthropologischen Sinn. So formulierten die nordischen Premierminister im Jahr 1991: "Cultural cooperation has to strengthen Nordic identity, to protect and redefine it and to present it to the rest of Europe." (Mariehamn Declaration, 1991)

Seit der Mitte der 1990er wurde Kulturpolitik zunehmend als Instrument missbraucht, um Identität und Einheit der Bevölkerung zu vermitteln und zu zementieren. Im Jahr 2001 organisierte NIFCA die Konferenz "Under Construction – Perspectives on Cultural Diversity in Visual and Performing Arts", die aktiv zu betreiben versuchte, dass Kultur nicht für den Versuch instrumentalisiert würde, eine solche nordische Identität zu konstruieren. Der Prozess war komplex und das Ergebnis ein Resultat vieler Kompromisse. Mit dem Lob des Multikulturalismus als Ausgangspunkt versuchten wir in der Durchführung des Prozesses einzuräumen, dass die wirkliche Herausforderung für Kunst- und Kulturinstitutionen nicht nur darin besteht, mit kultureller Diversität umzugehen. Vielmehr geht es darum, wie wir gegenwärtig einer Welt ins Auge sehen sollen, die neben der liberalen Demokratie auf den technischen und finanziellen Strömen des transnational/globalen Kapitalismus basiert, und wie diese wechselnden Umgebungen im Wettkampf stehen mit Institutionen, die sich in Richtung von Konzepten der radikalen statt repräsentativen Demokratie bewegen.

Wir kannten das Risiko - unsere Projektfinanzierung wurde später gekürzt. In seiner Aufgabe, die universalen Werte der Aufklärung zu verteidigen, verwendete Emile Zola häufig Erpressung und Denunziation als Waffen. Welche sind die Strategien, die wir verwenden sollen?

---

Marita Muukkonen lebt in Helsinki und arbeitet als Projektkoordinatorin im NIFCA, Nordic Institute for Contemporary Arts. NIFCA ist eine Institution unter dem Nordic Council of Ministers, dem Kooperationsorgan zwischen den fünf nordischen Regierungen: Dänemark, Island, Norwegen, Schweden, Finnland.  
[www.nifca.org](http://www.nifca.org)

Ulf Wuggenig

I.

Als Roland Barthes im Jahre 1967 den Tod des Autor-Gottes ausrief<sup>1</sup>, war angesichts der Hege- monie produzentenorientierter Sichtweisen kaum absehbar, wie unaufhaltsam sich der Aufstieg des Rezipienten, des Konsumenten und des Publikums auch in den Feldern der Kunst gestalten würde. Dieser Aufstieg vollzog sich nicht automatisch. Er wurde konstruiert, durch Theoriearbeit vorbereitet und begleitet.

Was die Sozialwissenschaften betrifft, sind entsprechende Theorieeffekte, die sich auf kulturpolitischer Ebene niedergeschlagen haben, ziemlich offensichtlich. In Standardwerken der Kunstökonomik lässt sich der Versuch, die Konsumenten gegenüber den Produzenten aufzuwerten, in denkbar transparenter Form nachvollziehen. Während Philosophen sich über Jahrhunderte mit langen Abhandlungen zu essenziellistischen Definitionen von Kunst abmühten und dabei zu den unterschiedlichsten Lösungen kamen (wie u. a. Mimesis, Ausdruck, Form, ästhetische Erfahrung), gelangten die an Occam's Messer geschulten Ökonomen zu einer denkbar einfachen Bestimmung. So heißt es in einem verbreiteten Standardwerk der Kunstökonomik aus den 1990er Jahren: "Normalerweise definieren Künstler und andere Insider, was als Kunst zu gelten hat, während man von Laien erwartet, dass sie diese Definition anerkennen. (...) Demgegenüber vertreten Ökonomen die Ansicht, dass die Individuen selbst entscheiden sollen, was sie für 'Kunst' halten wollen. (...) Die Frage 'Was ist Kunst?' lässt sich unter Berufung auf die Wünsche des Publikums beantworten."<sup>2</sup>

Macht man die Autonomie von kulturellen Feldern in der Tradition von Bourdieu daran fest, in welchem Maße Produzenten andere Produzenten als Publikum haben<sup>3</sup>, so lässt sich die "ökonomische Definition der Kunst" als ein exemplarischer Fall einer heteronomen Bestimmung von Kunst einstufen. Sie zielt darauf ab, Produzenten umfassenden Zwängen der Nachfrage zu unterwerfen. Den theoretischen Hintergrund für ein solches Kunstverständnis gibt die in die Vorstellung perfekt kompeti-

tiver Märkte eingebettete Idee der "Konsumenten-souveränität" ab. Der gängigen Auffassung zufolge stellt diese zweierlei sicher: a) die Bestimmung der Allokation von Ressourcen auf Grund der Nachfrage von Konsumenten und b) Produkte, die dem Konsumenten so billig wie möglich verkauft und so reichhaltig wie möglich zur Verfügung gestellt werden. Die populärökonomische Fassung lautet: "The public calls the tune to which the businessman dances."<sup>4</sup>

In der imperfekten Realität des Kapitalismus, geprägt durch Machtdifferenzen, Monopolbildungen, Intransparenzen bzw. Strategien der systematischen Beeinflussung von Präferenzen, ist die Souveränität von Konsumenten allerdings in vielen Hinsichten eingeschränkt.<sup>5</sup> Die Verfechter der Idee des freien Marktes streben als ökonomische Akteure gewöhnlich selbst nach Monopolen und versuchen, systematische Strategien zur Beeinflussung der Präferenzen von Konsumenten zu entwickeln. Nichtsdestoweniger hat sich die auf die Idee der Konsumenten-souveränität zurückgehende Forderung nach "Kundenorientierung" in jüngerer Zeit außerordentlich stark ausgebreitet. Dies zeigen auch die Ergebnisse des historischen Vergleichs von Managementdiskursen, den Luc Boltanski und Eve Chiapello im Rahmen ihrer groß angelegten Studie über den "neuen Geist des Kapitalismus" vorgenommen haben. In der Akzentuierung der Kundenorientierung und in den damit einhergehenden Versuchen der Substitution von hierarchischer Binnenkontrolle durch Außenkontrolle sehen sie eine der markantesten neueren Entwicklungen.<sup>6</sup> Werden Aufgaben der Kontrolle von Führungsebenen auf Kunden übertragen, ergeben sich in der Folge flachere Hierarchien und Verminderungen von Kosten. In den kühnsten Vorstellungen wird das gesamte Hierarchiegefüge von Organisationen umgedreht: die Kunden werden an die Spitze einer auf den Kopf gestellten Pyramide gestellt. Die Bewährung an Maßstäben der Kontrolle durch Kunden schafft im Wettbewerb vertikale Differenzierungen und führt zur Eliminierung derjenigen, die diese Bewährungsproben nicht auf sich nehmen oder nicht bestehen können.

Die Implementierung der Idee der Kundenorientierung bzw. ihr Transfer aus der unternehmerischen Sphäre in die öffentliche Kulturpolitik in Form einer "Orientierung auf das Publikum", lässt sich an zahllosen Beispielen illustrieren. Zwei Beispiele mögen genügen. "Ziel der eingeleiteten Strukturreform der Museen ist es", heißt es etwa in Zusammenhang mit der 1998 eingeleiteten "Verselbständigung" der sieben Hamburger Museen, "Bedingungen (...) zu schaffen, damit die Museen diesen Auftrag besser, publikumsfreundlicher und effizienter als bisher erfüllen können."<sup>7</sup> Unter dem Gesichtspunkt der legitimen Wertigkeitsprinzipien - den dominanten Cités im Sinne von Boltanski und Thevenot -, werden hier Argumente der industriellen Cité (Effizienz) mit solchen der marktwirtschaftlichen Cité (Angebot

begehrter Güter auf Wettbewerbsmärkten) verbunden.<sup>8</sup>

Im Rahmen der Verwandlung in staatlich unterstützte Quasi-Unternehmen begaben sich die beiden Hamburger Kunstmuseen noch expliziter als die übrigen Kulturinstitutionen auf die Linie der marktwirtschaftlichen Cité. In der Spezifikation der "Oberziele" für die einzelnen Einrichtungen ist etwa nachzulesen, dass die Hamburger Kunsthalle "nach Kräften bestrebt" ist, "sich in den Dienst der Kunst und in den Dienst der Besucher zu stellen", während das Museum für Kunst und Gewerbe "sich nach Kräften bemüht, (...) sich in den Dienst des Publikums zu stellen."<sup>9</sup>

Das zweite Beispiel legt Implikationen der forcierten Publikumsorientierung für die Autonomie von Produzenten und Kuratoren offen. Der Wahl des Mottos der Kunstbiennale von Venedig des Jahres 2003, "Die Diktatur des Betrachters", mögen von kuratorischer Seite ironische Absichten zu Grunde gelegen haben. Das Management dieser traditionsreichen Großausstellung interpretierte es jedenfalls wörtlich: "Sicher wurde vor zehn Jahren in der modernen Kunst das Publikum nur als eine Begleiterscheinung angesehen, die nicht übermäßig interessierte. Nun haben wir aber nicht umsonst mit einem der Leitsätze für die Biennale die 'Diktatur des Zuschauers' in den Mittelpunkt gestellt, nicht die Diktatur des Künstlers. (...) Das Erfolgskriterium ist allein die Besucherzahl, wie auch sonst in der Wirtschaft."<sup>10</sup> Die angestellten Überlegungen zu den Motiven für den "Kauf des Produktes Ausstellung" führten das Biennale-Management zu dem Grundsatz, "die Zahl der Videoinstallationen zu begrenzen" und "höchstens ganz kurze" Videos zu zeigen, aus Rücksicht auf die "Perspektive des Publikums".<sup>11</sup>

## II.

Der Wandel in der Kulturpolitik ist lediglich ein Mosaik eines umfassenderen Prozesses. Er folgt einem Programm der beständigen Verschiebung von Grenzen – im Rahmen der Ausweitung von Kommodifizierung und von marktförmigen Beziehungen. Die Nebeneffekte sind hinreichend dokumentiert, auf der Ebene von Indikatoren der Anomie wie auch der vertikalen Differenzierung von Lebensbedingungen.

In jüngerer Zeit ist das Bewusstsein für die Entwaffnung wie auch die Vereinnahmung von Kritik und Dissidenz gestiegen.<sup>12</sup> Auf der Suche nach Erklärungen, warum der Prozess der Ökonomisierung weitgehend ungehindert voranschreitet, wurde auf die unterschiedlichsten Faktoren verwiesen. Auf die Übermächtigkeit struktureller Mechanismen, wie auf subjektive Bedingungen; auf Diskrepanzen zwischen einem kritischen Bewusstsein und der Bereitschaft bzw. Fähigkeit, auf

Handlungsebene zu reagieren; auf die Heterogenität kritischer Strömungen, die jeweils zu punktuell und eindimensional ausgerichtet sind und deshalb Entwicklungen in anderen Bereichen übersehen; auf die Wirksamkeit assoziativer Strategien der Eliten, die darauf angelegt sind, Kritik und Widerstand zu kooptieren. Nicht zu vergessen jene Theorien, die den generalisierten Verdacht formulieren, dass Dissidenz und Widerstand sich in einem Verhältnis heimlicher Komplizenschaft mit der Macht befinden.

Folgt man der als "Soziologie der Kritik"<sup>13</sup> bezeichneten Richtung, erscheint eine resignative oder zynische Position, wie sie aus einer Philosophie des generalisierten Verdachts resultiert, kaum angebracht. Auf Grund seiner normativen Unbestimmtheit ist der Kapitalismus auf seine Gegner bzw. auf das Wechselspiel mit der antikapitalistischen Kritik angewiesen. Diese dient der Delegitimierung obsoletter Strukturen, der Entwicklung überzeugenderer Rechtfertigungen und auch jener Selbstkontrolle, zu der er aus sich selbst heraus nicht in der Lage ist. Die Vorstellung der Komplizenschaft bestimmter Formen der Kritik mit dem Kritisierten ist somit auch aus dieser Sicht alles andere als ein paranoides Phantasma.

Eine wirksame Form von Kritik, die nicht droht vereinnahmt zu werden, scheint dennoch möglich. In Zeiten, in denen eine Entwicklungsrichtung kaum aufgehalten werden kann, liegt, wie bereits Karl Polanyi vorgeschlagen hat<sup>14</sup>, eine Konzentration auf den Rhythmus der Entwicklung nahe. Auch die Delegitimierung bzw. Metakritik von apologetischen Theorien, seien diese distanzlos apologetisch oder aber indirekt funktional, in Gestalt von letztlich nützlicher Kritik, erscheint als eine gangbare Strategie.

Die Vermittlungsschritte, welche von der Ebene philosophischer Kritik, die sich gewöhnlich auf den Höhen der Abstraktion bewegt, zu deren teils paradoxen realpolitischen Implementierungen führen, werden auch in der monumentalen Studie von Boltanski / Chiapello, die sich als eine Soziologie der Kritik versteht, nur fragmentarisch und skizzenhaft spezifiziert. Aufgedeckt werden gewisse Parallelen zwischen der zeitgenössischen Managementliteratur und bestimmten Formen kritischer Theorie sowie verschiedenste Homologien zwischen diesen Diskursen. Darüber hinaus wird versucht zu zeigen, wie über die Popularisierung dekontextualisierter Fragmente aus Emanzipations- und Authentizitätstheorien (z.B. Adorno, Freudomarxismus), aber auch aus Fragmenten, die der Tradition der Authentizitätskritik (z.B. Deleuze, Derrida) entnommen sind, sich Begehrensstrukturen und Muster des Handels bilden, die in ökonomischen und politischen Handlungsfeldern aufgegriffen werden. Dort werden sie entgegengesetzten Zielen unterworfen. Auf diese Weise trägt die Kritik ungewollt zu neuen Formen von Unterdrückung, Ausbeutung und Ökonomisierung bei.

Ein Forschungsprogramm, das sich aus soziologischer Sicht mit der Entwaffnung, Endogenisierung

und Umdrehung von sozialer und künstlerischer Kritik befasst, scheint durchaus wert, verfeinert und weiterentwickelt zu werden. Seine gegenwärtige Realisierung kann aus einer Reihe von Gründen nur bedingt überzeugen. Als eine Heuristik kann es jedoch anregen, einen genaueren Blick auch auf jene kritischen Ansätze zu richten, die zur Delegitimierung des Produzenten und zur Aufwertung des Konsumenten beigetragen haben. Aus heutiger Sicht erscheinen sie mehr als nur eine Art theoretischer Begleitmusik für die Vorbereitung und Etablierung der neuen kunden- und publikumsorientierten Kulturpolitik gewesen zu sein. Dabei wäre die Aufmerksamkeit nicht nur auf die philosophische Kritik, sondern auch auf jene popularisierten und populären Theorieformen mit Breitenwirkung zu richten, die von den aktuellen und künftigen Akteuren der Kulturpolitik und des Kulturmanagements rezipiert werden.

Zu den populärsten Spielarten von kritischer Theorie zählen seit Jahren die mittlerweile weit über die angelsächsische Welt hinaus verbreiteten Cultural Studies. Dieses Feld hat sich angesichts seiner Größe in zahlreiche Subfelder ausdifferenziert, mit heterogenen Paradigmen, die teilweise in antagonistischen Beziehungen stehen. "Wir (wollen)", schreibt etwa Paul Willis, der das ethnographische Paradigma der Cultural Studies repräsentiert, "die Konsumtion, die kreative Konsumtion rehabilitieren. (...) Die Interpretation, das symbolische Handeln und die symbolische Kreativität sind Bestandteile der Konsumtion. Diese Arbeit ist letztlich genauso wichtig wie alles, was ursprünglich in den Waren kodiert sein mag."<sup>15</sup>

Jim McGuigan<sup>16</sup> hat angesichts solcher und ähnlicher Aufwertungen des Konsumenten in bestimmten Subfeldern der Cultural Studies, in denen der Konsum als eine Form von Produktion redefiniert wird, auf Parallelen zu jener Variante des kulturellen Populismus hingewiesen, die sich auf die Fiktion des souveränen Konsumenten stützt. Den verschiedenen Spielarten des kulturellen Populismus ist gemeinsam, dass sie den Kunden, den Konsumenten, oder, wie im Falle von John Fiske, einem Hauptvertreter des semiotischen Paradigmas der Cultural Studies, das Publikum<sup>17</sup> in das Zentrum zu rücken versuchen. Angesichts der Differenzen im intellektuellen Stil und in den politischen Konnotationen sprechen diese Populismen zweifelsohne Gruppen in unterschiedlichen Regionen des sozialen Raumes an. Die Annahme liegt nahe, dass es gerade das Zusammenwirken von apologetischen und kritischen Zugängen ist, das den zu beobachtenden durchschlagenden kulturpolitischen Erfolg der Konsumenten- und Publikumsorientierung erklären kann. Sie wäre, auch unter Rekurs auf andere Spielarten kritischer Theorie, noch näher zu prüfen.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Barthes, Roland, Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000 (1967), S. 185-193.

<sup>2</sup> Pommerehne, Werner / Frey, Bruno, S., Museen und Märkte. Ansätze einer Ökonomik der Kunst. München 1993, S. 7-9.

<sup>3</sup> Vgl. Bourdieu, Pierre, Über das Fernsehen. Fft. / Main 1998, S. 88f.

<sup>4</sup> Heilbroner, Robert / Thurow, Lester, Economics Explained. New York u. a. 1994, S. 196.

<sup>5</sup> Vgl. Etzioni, Amitai, Die faire Gesellschaft. Fft. / Main, 1996, S. 338ff.

<sup>6</sup> "In dem Übergang von der Kontrolle zur Selbstkontrolle und in der Veräußerlichung der ehemals von der Organisation getragenen Kontrollkosten auf die Beschäftigten und die Kunden (können) die charakteristischsten Züge der Managemententwicklung der letzten dreißig Jahre gesehen werden." Boltanski, Luc / Chiapello, Eve, Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz 2003, S. 122.

<sup>7</sup> Bürgerschaft der Freien und Hansestadt Hamburg, 16. Wahlperiode, Drucksache/1537, 13. 10. 1998, S. 2.

<sup>8</sup> Vgl. Boltanski, Luc / Thevenot, Laurent, De la justification. Economies de grandeur. Paris 1991, S. 32ff.

<sup>9</sup> Bürgerschaft, a.a.O., Fn 7, S. 43.

<sup>10</sup> "Kunst für Kunden". Gespräch von Tobias Müller mit Franco Barnabé, dem "Manager an der Spitze der Biennale", Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 8. 6. 2003, S. 37.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> vgl. von Osten, Marion (Hg.), Norm der Abweichung. Wien / New York 2003.

<sup>13</sup> zu diesem Programm vgl. Potthast, Jörg, Der Kapitalismus ist kritisierbar. Le nouvel esprit du capitalisme und das Forschungsprogramm der "Soziologie der Kritik". Berliner Zeitschrift für Soziologie, Heft 4 2001, S. 551-556.

<sup>14</sup> Polanyi, Karl, The Great Transformation. Fft. / Main 1978 (1944).

<sup>15</sup> Willis, Paul, Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur. Hamburg 1991, S. 36f.

<sup>16</sup> McGuigan, Jim, Cultural Populism Revisited. In: M. Ferguson / P. Golding (Hg.), Cultural Studies in Question. London u. a. 1997, S. 138ff.

<sup>17</sup> Vgl. Fiske, John, Understanding Popular Culture. London / New York, 1990, S. 26ff.