

Un/Mögliche Funktionalisierungen oder Die Fallen des Ausstellens

Birgit Eusterschulte

Die Frage nach der Funktion von Kunst stellt sich für die künstlerische Praxis der 1990er Jahre insofern in besonderer Weise, als Künstlerinnen und Künstler diese selbst adressieren bzw. die Kunst „die Begründung für ihre eigene Notwendigkeit mitlieferte“.¹ Wenn ich an dieser Stelle von Funktionalisierungen spreche, dann sind damit zunächst von den ProduzentInnen selbst intendierte und formulierte Ansprüche an eine institutions- und gesellschaftskritische oder sozialrelevante künstlerische Praxis gemeint – aber auch von außen herangetragene Instrumentalisierungen und Indienstnahmen durch Politik und Stadtmarketing, etwa in Form von Ausstellungen.

In eben dieser Ambivalenz versteht sich dieser Begriff auch im Titel des Forschungsprojektes *Autonomie und Funktionalisierung*.² Das von mir im folgenden diskutierte Beispiel einer kollektiven Kunstpraxis, die Kritik an *falschen* Funktionalisierungen nimmt, begründet sich in diesem Forschungszusammenhang, der Fragen des Kunstbegriffs exemplarisch an der Berliner Kunstszene seit 1990 diskutiert. Ich möchte im Folgenden über die Möglichkeiten und Ambivalenzen, die sich aus dem künstlerischen Selbstverständnis einer gesellschaftlich wirksamen Praxis ergeben, anhand einer Konstellation von zwei Ausstellungen in den Berliner Kunst-Werken sprechen.³ Mit dieser Betrachtung stellt sich die bis heute virulente Frage der Relation von ästhetischen und gesellschaftspolitisch relevanten Ansprüchen einer an der gesellschaftlichen Realität orientierten Kunst. Wie sich zeigen wird, ist die Debatte um den Kunstbegriff kontrovers und polar, zuweilen ideologisch geführt worden. Doch zunächst einige Stichworte zur Kunst in den 1990er Jahren und ihrer sogenannten Re-Politisierung.

Re-Politisierung in den 1990er Jahren

In den späten 1980er Jahren kommt es im deutschsprachigen Raum nach einer politisch wie kulturell eher konservativen Phase zu einer spezifischen Repolitisierung der künstlerischen Praxis. Ohne an dieser Stelle auf die

¹ Stefan Germer, „Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext“, in: *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 19 (November 1995), S. 82–95, hier S. 85

² Zum Einstein Forschungsvorhaben „Autonomie und Funktionalisierung – eine kulturhistorisch-ästhetische Analyse der Kunstbegriffe in der bildenden Kunst in Berlin seit den 1990er Jahren bis heute“ siehe www.udk-berlin.de/autonomie-und-funktionalisierung

³ Dieser Vortrag versteht sich als eine erste Annäherung an die Aushandlungsprozesse des Kunstbegriffs im Kontext zweier Ausstellungen in den Berliner Kunst-Werken 1993, die exemplarisch stehen können für eine Auseinandersetzung mit der Diskursivierung und spezifischen Politisierung der Ausstellungspraxis der 1990er Jahre.

zahlreichen Begrifflichkeiten und Spielarten von sozialrelevanter bis institutionskritischer Praxis, von der Partizipation bis zur Aneignung einzelner institutioneller Arbeitsfelder eingehen zu können, zeigt sich eine Hinwendung zu gesellschaftlichem und politischem Engagement, das auf kulturelle Produktionsformen der sechziger und siebziger Jahre zurückgreift. Sehr allgemein lässt sich sagen, dass – wohlgermerkt in einigen künstlerischen Szenen – eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse im Sinne einer Enthierarchisierung, gesellschaftlicher Teilhabe und der Schaffung von politischer Öffentlichkeit angestrebt wird. Suzana Milevska hat den „offenbar gewordene[n] Paradigmenwechsel in der Kunst“ beschrieben als eine Verschiebung „von einer Beziehung zwischen Objekten zu einer zwischen Subjekten“.⁴

Mit den 1990er Jahren tritt auch das Format der Ausstellung in seiner Bedeutung als Medium und als künstlerische Arbeitsform hervor. Insbesondere von Seiten der Kulturschaffenden etabliert sich in dieser Zeit der Begriff des Projektes, der sowohl an die Stelle des Werkes tritt als auch für experimentelle Ausstellungsformate verwendet wird.⁵ Projekte verstehen sich als prozessual und sozial angelegt, sie sind nicht auf die Praxis des Sozialen bzw. Politischen einerseits oder des Ästhetischen andererseits festgelegt, kurz: der Begriff repräsentiert das Gegenteil eines autonomen Objektbegriffs und etablierter Ausstellungspraktiken. Auf der Ebene des Ausstellens erhalten kontextuelle, politisch-aktivistische oder partizipative Projekte mit dem Jahr 1993 eine breitere Sichtbarkeit – im deutschsprachigen Raum ist etwa der Steirische Herbst zu nennen, mit dem Peter Weibel den Begriff der Kontext-Kunst prägte.⁶

Die Ausstellung *trap* in den Kunst-Werken Berlin 1993

Eine geradezu programmatische Positionierung zur Frage der gesellschaftlichen Bedeutung von Kunst respektive ihrer politisch-kritischen, gar aufklärerischen Anliegen nimmt eine relativ kleine Ausstellung unter dem Namen *trap* vor. Zu sehen ist sie 1993 in den Kunstwerken, die sich im Zuge einer voranschreitenden Professionalisierung gerade den Namen *Institut für zeitgenössische Kunst und Theorie* zugelegt haben. Unmittelbar nach der Wende als alternativer Kunstverein mit Ateliers und Ausstellungsräumen in einer aufgelassenen Margarinefabrik in der Auguststraße gegründet entscheidet ein Kuratorium unter dem Vorsitz von

⁴ Suzana Milevska, „Partizipatorische Kunst. Überlegungen zum Paradigmenwechsel vom Objekt zum Subjekt“, in: *Springerin*, Nr. 2 (2006); www.springerin.at/2006/2/partizipatorische-kunst/

⁵ Während der Begriff des „Projektes“ seit den 1960er Jahren im Kontext der Konzeption und Planung von Werken geläufig ist, tritt er in den 1990er Jahren in Abgrenzung von objekthaften und finalen Werken an deren Stelle. Vgl. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York 2012, S. 193f.

⁶ Für den Raum Berlin wären hier Ausstellungen wie *Fontanelle* im Kunstspeicher in Potsdam oder *Integrale Kunstprojekte* von Melitta Kliege und Annette Tietenberg in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst zu nennen.

Klaus Biesenbach über das Programm der Kunst-Werke. Die Struktur eines Kuratoriums wird es auch ermöglicht haben, dass zur gleichen Zeit zwei Ausstellungen eröffnen, die in einer ungewöhnlichen Relation zueinander stehen: denn die eine – *trap* – versteht sich als kritischer Kommentar der anderen – *Drucksache. prints & issues*.⁷ Letztere, zusammengestellt von der New Yorker Kuratorin Kim Levin, zeigt politische Druckgraphik aus den USA, darunter KünstlerInnen und Gruppen wie General Idea, die Guerrilla Girls, Barbara Kruger oder Félix González-Torres. Die *issues* dieser Ausstellung zielen auf gesellschaftliche Missstände und politische Zusammenhänge in den USA: Rassismus und Homophobie, die AIDS-Krise, die konservative Politik der Reagan-Regierung.⁸ All dies im Format von Drucksachen – wie der Titel der Ausstellung *Drucksache. prints & issues* unmissverständlich zu erkennen gibt.

Konzipiert wurde *trap* – bestehend aus einer Ausstellung und einer Veranstaltungsreihe – von der Künstlergruppe *Art in Ruins* (Hannah Vowles, Glyn Banks), dem Düsseldorfer Kunstkollektiv BüroBert (Renate Lorenz, Stefan Becker) und Stephan Geene, ebenfalls Mitglied einer Künstlergruppe namens Minimal Club, und Anfang der 1990er Jahre Mitglied im Kuratorium der Kunst-Werke.⁹ Für den genannten künstlerisch-kuratorischen Zusammenschluss ist die Ausstellung *Drucksache. prints & issues* Anlass genug, eine *Gegenausstellung* im gleichen Haus zu platzieren.¹⁰ Eine „Wertschätzung des Kunstproduktes“, wie BüroBert in *Gegenöffentlichkeit* zu den Anforderungen einer zeitgemäßen Kunstbetrachtung schreibt, solle im Bezug „wechselnder Strategien im Verhältnis zur politisierten Haltung des Künstlers“ erfolgen; erst „die gewählte Strategie in Bezug auf Ort, Beteiligte, Zugänglichkeit, Präsentation, Argumentation (die gesamte *Situation*)“ stelle einen Gebrauchswert her.¹¹ Auf gerahmte Formate begrenzt, ohne die Darstellung der ursprünglichen politischen oder aktivistischen Zusammenhänge und der Möglichkeiten einer kritischen Übertragung auf die *Situation* in Berlin respektive Deutschland beraubt, blendet die Ausstellung *Drucksache. prints & issues* aus der Sicht der *trap*-KuratorInnen offensichtlich genau dies aus. Der

⁷ Beide Ausstellungen werden von der Senatsverwaltung für kulturelle Angelegenheiten gefördert, doch wie Harald Fricke in der *taz* schreibt, fühle sich Klaus Biesenbach von „inzestuöser“ Anbindung irritiert.“ Siehe Harald Fricke, „In Ermangelung eines Vokabulars. ‚Drucksache – Prints & Issues‘ und ‚trap‘: Zwei Ausstellungen in den Kunst-Werken/Berlin“, in: *taz*, 30.04.1993; <http://www.taz.de/!1618568/>

⁸ Die Ausstellung *Drucksache. prints & issues* zeigte Druckgraphik und Plakate von 18 amerikanischen KünstlerInnen: Ida Applebroog, General Idea, David Wojnarowicz, Nancy Spero, Raymond Pettibon, Robert Gober, Mike Kelly, The Guerilla Girls, Félix González-Torres, Barbara Kruger, Annette Lemieux, Glenn Ligon, Jose Lozano, Matt Mullican, Bruce Nauman, Cady Noland, Lorna Simpson, Kiki Smith

⁹ Auf der Einladungskarte von *trap* werden als Unterstützer ferner Wolfgang Winkler, die Kritische Aids Diskussion Berlin, Sabeth Buchmann, der Wohlfahrtsausschuss Düsseldorf, Minimal Club, der ASTA der Akademie Düsseldorf genannt.

¹⁰ Laut Renate Lorenz wurde die Ausstellung von Stephan Geene konzipiert; die Bezeichnung *Gegenausstellung* übernehme ich von ihr; vgl. Renate Lorenz, „1993 exhibition ‚Trap‘ at Kunst-Werke Berlin“, Vortrag vom 30. April 2010 im Rahmen des Forschungs- und Ausstellungsprojektes *Former West* (2008–2014); <http://www.formerwest.org/ResearchSeminars/ArtAndTheSocial/Video/RenateLorenzLecture>

¹¹ BüroBert, „Gegenöffentlichkeit“, in: *Copyshop. Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit. Ein Sampler von BüroBert*, Berlin 1993, S. 22–30, hier S. 29f.

operative Charakter von Kunst, wie es bei BüroBert weiter heißt, „als realisierte Gegenöffentlichkeit [...], als Ausbildung von Handlungs- und Kritikfähigkeit“¹² kann so nicht zu seinem Recht kommen. Eine Gegenöffentlichkeit formiert sich somit erst mit der Ausstellung *trap* als kritische Stellungnahme zur Ausstellung *Drucksache. prints & issues*.

Insofern sich in *trap* ein funktionales Verständnis von Kunst abbildet, beginne ich mit der Darstellung dieser Gegenausstellung. In institutionskritischer Perspektive stellt *trap* dabei die Politik der Bilder in Frage, ohne selbst neue zu produzieren¹³ – sieht man von einem den Kunstbetrieb analysierenden Diagramm ab. Als Kommentar und mit dem Selbstverständnis der *politischen* Korrektur (im Sinne der kontextuellen Ergänzung, des Setzens von Themen und der Opposition zum etablierten institutionellen, Kunstmarkt orientierten Geschehen) gibt die Ausstellung ihre selbstgewählte Vermittlungsfunktion und das Anliegen einer gesellschaftlichen Intervention deutlich zu erkennen, was sich auch in den Veranstaltungen in Zusammenarbeit verschiedener aktivistischer Gruppen zu Themen wie dem Jugoslawienkonflikt, der AIDS-Krise und aktivistischen Handlungsformaten zeigt.¹⁴ *trap* ist, wie es in der Dokumentation zur Ausstellung heißt, „ein Statement, eine Behauptung + und ein Arbeiten am Gegenteil.“¹⁵ Öffentlichkeit ist in diesem Kontext als eine Form der Beteiligung zu verstehen und nicht der Adressierung eines Publikums.¹⁶ Dies spiegelt sich in dem nur karg eingerichteten Ausstellungsraum wider, der neben Industrieregalen und einem improvisierten Tisch auf der Kartonage von Fernsehmonitoren eine ganze Reihe von Klappstühlen bereithält und kurzerhand in einen Veranstaltungsraum umfunktioniert werden kann. Zunächst sind die BesucherInnen eingeladen die auf dem Tisch ausgebreiteten Informationen zu lesen. Kopierte Materialien, Textreader und Zeitungsartikel informieren zu verschiedenen gesellschaftspolitischen Themen, insbesondere zu Rechtsradikalismus und Fremdenfeindlichkeit in Deutschland.¹⁷ Der Raum verbindet die Struktur eines Info-Ladens der 1980er Jahren mit der Strenge einer konzeptuellen Informationsästhetik der späten 1960er Jahre. Als Demonstration des aktivistischen Potentials ist auf

¹² BüroBert, ebd. S. 30, vgl. auch S. 23

¹³ Vgl. Simon Sheikh, *Exhibition-Making and Political Imaginary*, [Diss. Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University] 2012, S. 42; [http://portal.research.lu.se/portal/en/publications/exhibitionmaking-and-political-imaginary\(4d07b559-d595-4ec8-9d998e882b98d806\).html](http://portal.research.lu.se/portal/en/publications/exhibitionmaking-and-political-imaginary(4d07b559-d595-4ec8-9d998e882b98d806).html)

¹⁴ Die Veranstaltungsreihe *trap* beginnt mit einer programmatischen Diskussion zu den Ausstellungen, an der auch die Kuratorin Kim Levin teilnimmt. Es folgen Veranstaltungen mit Diedrich Diederichsen („spirituelle reaktionäre (todesblei II)“), mit Wolfgang Winkler („Jugoslawien“), mit der Kritischen Aids Diskussion Berlin sowie mit Sabeth Buchmann („Aktivismus“). Vgl. <http://debtrapkunstpraxis.net/some-trap/trap/>

¹⁵ Art in Ruins, Stephan Geene, Büro Bert, „trap“, in: BüroBert, *Copyshop*, 1993, S. 215

¹⁶ Vgl. Stephan Geene, „Jeder November ist anders (Copyshop)“, in: BüroBert, *Copyshop*, 1993, S. 77–82, hier S. 79. Der Begriff der Öffentlichkeit impliziert damit einen strikt anti-autonomistischen Kunstbegriff.

¹⁷ Seit 1991 war es in Deutschland vermehrt zu fremdenfeindlichen Ausschreitungen und Anschlägen gekommen: u.a. September 1991 in Hoyerswerder, 1992 in Rostock-Lichtenhagen, 1992 Mordanschläge in Mölln, Mai 1993 Brandanschläge in Solingen.

einem Monitor eine Videodokumentation mit einer Aktion gegen die Ausstellung *Deutschsein?* von Jürgen Harten in der Düsseldorfer Kunsthalle zu sehen. Entstanden als ‚Kampagne gegen Fremdenhass und Gewalt‘ zeigte sich diese Ausstellung für die BlockiererInnen jedoch als eine „national gesinnte Identitätstabilisierung“, welche durch die Einladung des Antisemiten Hans-Jürgen Syberberg rechtsradikale Positionen legitimiere.¹⁸ [Abb. 1–2]

Die in der Ausstellung *trap* ausgelegten Materialien und Kataloge sind mit kommentierenden Fußnoten auf Klebezetteln versehen, die die Verbindung zu einem anderen zentralen Element der Ausstellung herstellen – dem bereits erwähnten Diagramm.¹⁹ [Abb. 3] In einer soziokulturellen Funktionsanalyse stellt es drei Fallstricke einer Politik mit Kunst dar und visualisiert die namengebenden *traps* in einem feldtheoretischem Schaubild mit sozialwissenschaftlichem Duktus. Folgt man der Logik des Diagramms bewirken die Mechanismen der *traps* – „trap“ englisch für Falle oder Sperre oder auch *in die Falle locken* – einzeln und in ihrem Zusammenwirken eine Stillstellung künstlerischer Intentionen und politischer Wirksamkeit. Die Anliegen politischer oder aktivistischer Kunst werden als Ware neutralisiert. [Abb. 4]



Abb. 1 Ausstellungsansicht *trap*, Kunst-Werke, Berlin 1993

¹⁸ Alice Creischer, zit. n. Holger Kube Ventura, *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien 2002, S. 150. Die Ausstellung fand vom 14.03.–25.04.1993 in der Düsseldorfer Kunsthalle im Rahmen der Veranstaltung *Was Tun: Düsseldorfer Kultur gegen Fremdenhass und Gewalt* statt. Vgl. Kube Ventura, ebd., S. 150f.

¹⁹ Vgl. Renate Lorenz, „1993 exhibition ‚Trap‘ at Kunst-Werke Berlin“, Vortrag vom 30. April 2010 im Rahmen des Forschungs- und Ausstellungsprojektes *Former West* (2008–2014); <http://www.formerwest.org/Research/Seminars/ArtAndTheSocial/Video/RenateLorenzLecture>

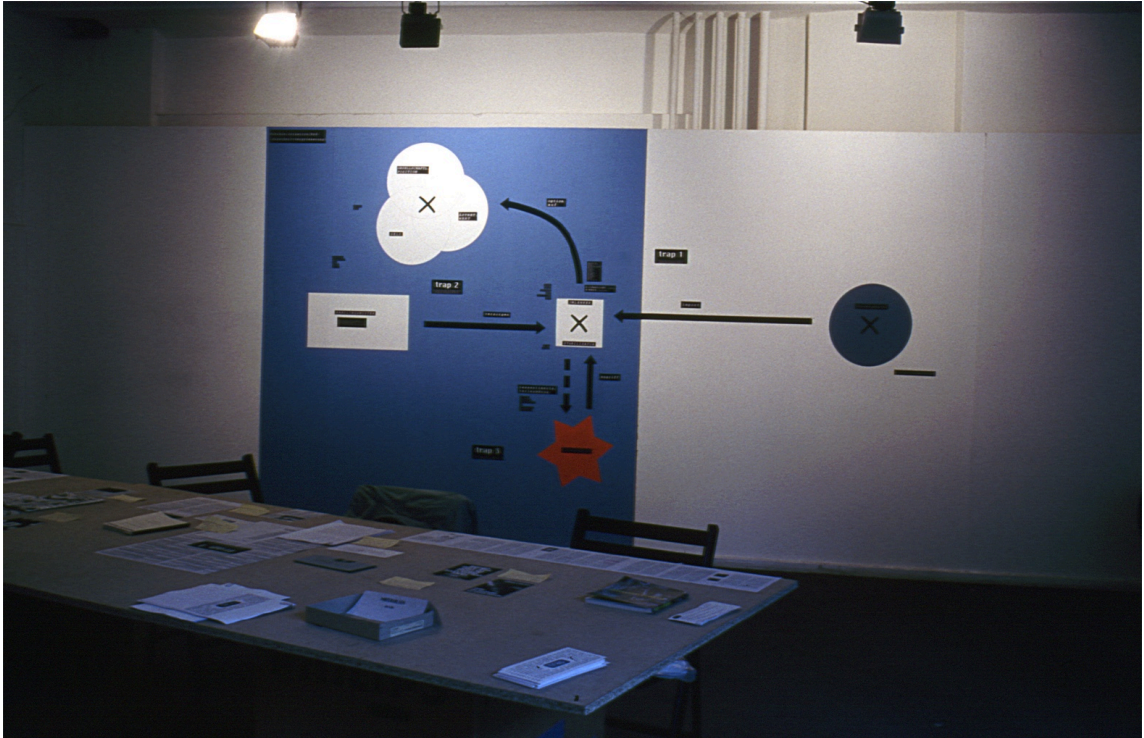


Abb. 2 Ausstellungsansicht *trap*, Kunst-Werke, Berlin 1993

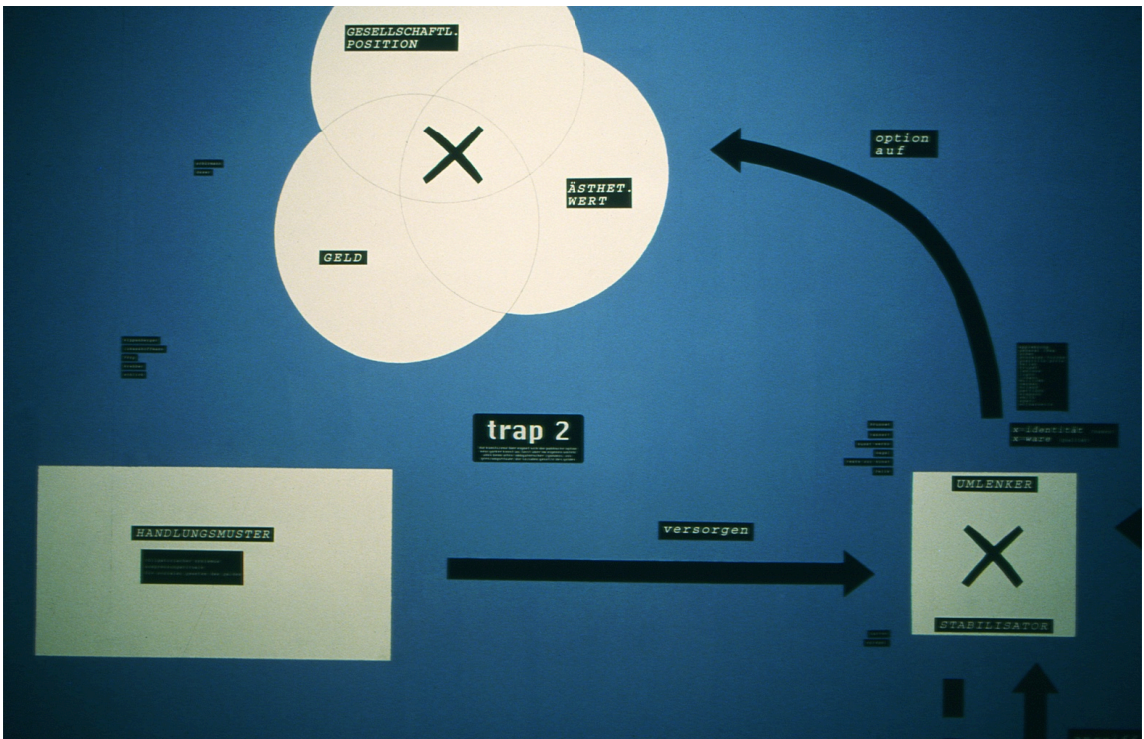


Abb. 3 Diagramm *trap* [Ausschnitt]

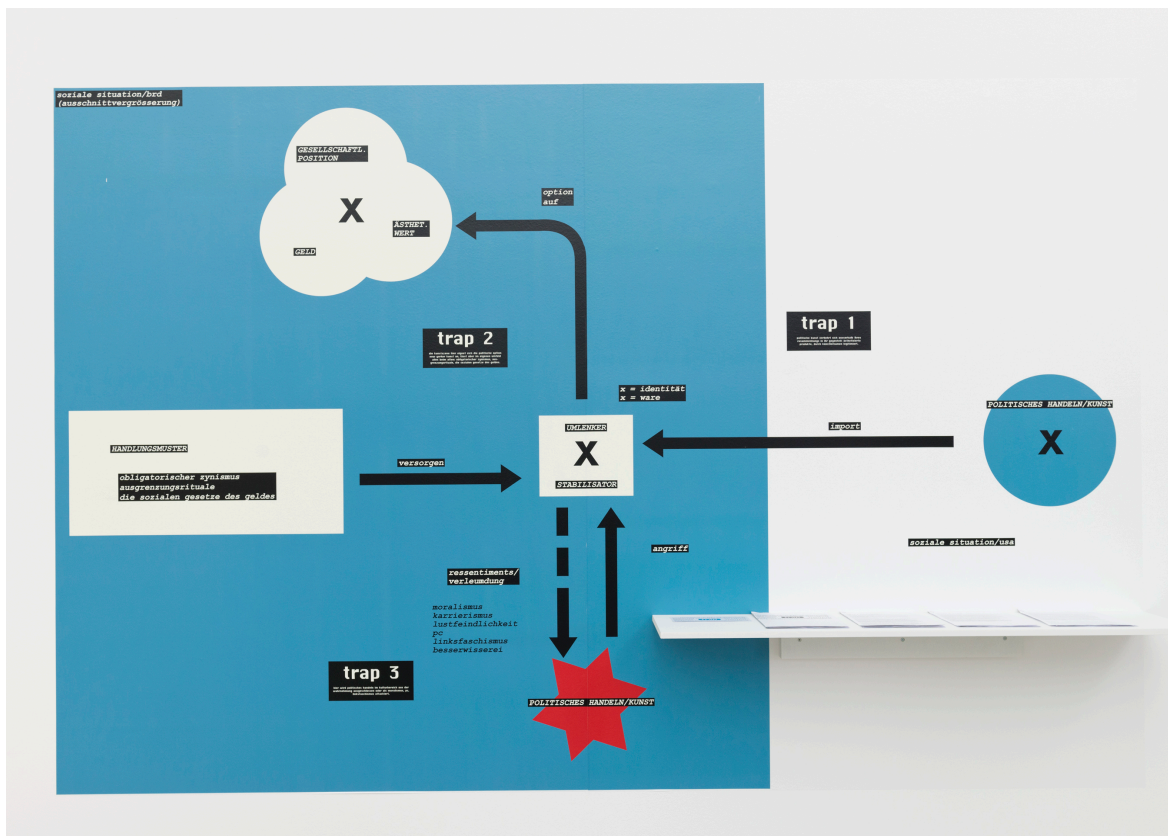


Abb. 4 Diagramm trap, Reproduktion für die Ausstellung *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990*, Ausstellungsansicht mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2015

„[B]risant“, so Marius Babias im Berliner Stadtmagazin *Zitty*, ist das Diagramm vor allem, „weil es die Gegner beim Namen nennt:“ so stehen etwa *Texte zur Kunst* und die Kunst-Werke auf der einen, Künstler wie Martin Kippenberger, Günter Förg und Jörg Schlick auf der anderen Seite.²⁰ Es deutet sich so die konfliktgeladene Situation an, auf die die Frage nach dem Kunstbegriff – und damit den gesellschaftlichen und politischen Positionierungen und Selbstverständnissen künstlerischer Praxis – trifft. „Die ohnehin schwelenden Spannungen zwischen den verschiedenen ‚Fraktionen,‘“ wie Sabeth Buchmann die von *trap* provozierte Diskussion kommentiert, „traten hier zutage – vereinfacht gesagt zwischen jenen, die auf das Primat der Politik, und jenen die auf das Primat der Kunst pochten.“²¹

²⁰ Marius Babias, „Politically Corrupt“, in: *Zitty*, Nr. 10 (1993), S. 38–39, hier S. 39. Mit anderen Worten auf der einen Seite Institutionen und Personen, die für eine Diskursivierung, Kontextualisierung und Enthierarchisierung in der Kunst stehen, auf der anderen Seite der etablierte, das politische Handeln ausgrenzende Kunstbetrieb. (vgl. Geenes Ausführungen zu *trap 2* und *trap 3*). S. Anm. 22. Die Namen, die auch in Geenes Text genannt werden, finden in der Wiederauflage des Diagramms von 2015 keine Verwendung mehr.

²¹ Sabeth Buchmann, „Regeln des (Un-)Möglichen. Zur Kunstpraxis der späten 1980er und frühen 1990er Jahre“, in: *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990*, Ausst.-Kat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, hg. v. Matthias Michalka, Köln 2016 S. 22–35, hier S. 32

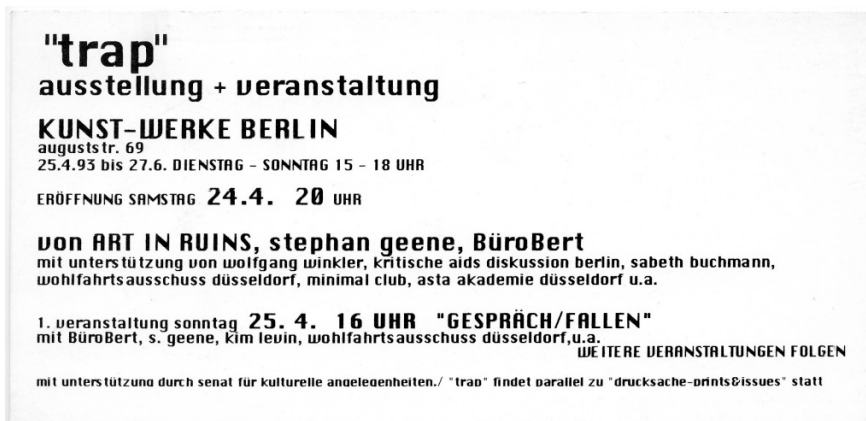


Abb. 5–6 Einladungskarte *trap* [Vorder- und Rückseite]

Eine lose Blatt-Sammlung zur Ausstellung mit Zeitungsartikeln enthält einen Text von Stephan Geene, der die *Fallen* einer gegenwärtigen Kunst- und Kulturpolitik analysiert und die Visualisierungen des Diagramms ausführt. Zusammengefasst finden sie sich bereits auf der Einladungskarte [Abb. 5–6]:

„*trap 1*: politische kunst verkehrt sich ausserhalb ihres zusammenhangs in ihre gegenteil: ästhetisierte produkte, durch künstlernamen legitimiert. *trap 2*: die kunstszene hier eignet sich die politische option new yorker kunst an, lässt aber im eigenen umfeld alles beim alten: obligatorischer zynismus, ausgrenzungs-rituale, die sozialen gesetze des geldes. *trap 3*: hier wird politisches handeln im kulturbereich aus der wahrnehmung ausgeschlossen oder als moralismus, pc, linksfaschismus attackiert.“²²

Alle drei *traps* führen weitreichende Diskussionen mit sich, wobei ich hier nur auf einige der Aspekte eingehen möchte, die unmittelbar die zum Anlass der Gegenausstellung genommene Kritik einer Ausschaltung des Politischen durch Ästhetisierung betreffen. Das von *trap* zum Ausdruck gebrachte Unbehagen richtet sich dabei keineswegs auf die in *Drucksache. prints & issues* gezeigten

²² Stephan Geene für „*trap*“, „*Trap. text zur materialsammlung*“, www.debtrapkunstpraxis.net

Positionen selbst, sondern auf eine als ästhetisiert wahrgenommene Präsentation politisch-engagierter KünstlerInnen und eine damit ausgelöste Entschärfung ihrer gesellschaftspolitischen Interventionen.²³ Dies gilt umso mehr als die Handlungsformate einer künstlerisch-aktivistischen Szene aus Nordamerika für die eigene Praxis als wichtig erachtet wurden: Gruppen wie ACT UP oder WAC (Women's Action Coalition) hatten, wie Renate Lorenz schreibt, „die Nutzung von Kunst und Theorie als Werkzeug eines öffentlich relevanten Handelns“²⁴ erprobt und prägten die Herausbildung künstlerisch-politischer Praxisformen und entsprechender Netzwerke im deutschsprachigen Raum.²⁵ Paradigmatisch für eine kollektive kritische Kunstpraxis ist die New Yorker Kunstszene vor allem auch in der Auseinandersetzung und Offenlegung einer „unbewussten logik der kulturweisen (sprechweisen, manieren, sozialcodes, mode, kunst/film/musik-vorliegen)“²⁶, die bestehende kulturelle Muster affirmiere, wie Geene in der Materialsammlung zu *trap* ausführt. Auf zweierlei Weise machen die New Yorker AktivistInnen das Feld der Kunst zum Ausgangspunkt ihrer Praxis: einerseits als eine Parolenproduzentin zur Durchsetzung politischer Forderungen im aktivistischen Kontext („vom ‚kunst-status‘ aus konnte effektiv politik sich machen lassen“), andererseits „als ein muster, in dem lebenspraxis, darstellungspraktiken, ausstellungspraktiken“ sich gegenseitig begründen. „anders formuliert: kunst als *instrument* der durchsetzung von politischen forderungen ebenso wie der selbsterstellung“²⁷ – genau diese Optionen werden jedoch, so die Kritik, in Ausstellungen wie der Berliner *Drucksache. prints & issues* entschärft. Die große Distanz zu den angesprochenen gesellschaftspolitischen Zusammenhängen – das Zeigen außerhalb des US-amerikanischen Kontextes – generiere eine ästhetische und wahrnehmungs-regulative Betrachtung, die einerseits die Möglichkeit der Übertragung auf die deutsche Situation blockiere, und andererseits dafür Sorge, lokale Problematiken erst gar nicht in den Blick zu nehmen. „das heißt auch: sie weiterhin nicht in die hochkultur einzulassen“.²⁸ Die Ästhetisierung aktivistischer Kunst werde wesentlich durch konventionelle Ausstellungsformate betrieben, deren Betrachterverhältnis „das das-zu-sehende, das ausgestellte wiederum zu einem

²³ Die parallel stattfindende Ausstellung sei als ein Beispiel für die in *trap* thematisierten Problematiken und insgesamt als ein „Anlass [...] nicht aber die Ursache“ zu sehen. Vgl. Geene für „*trap*“, S. 1. Explizit nimmt Geene die Praxis der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, ngbk, mit der Reihe *RealismusStudio* aus seiner Kritik heraus.

²⁴ Renate Lorenz für BüroBert, „Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit“, in: BüroBert, *Copyshop*, 1993, S. 8. Das Akronym ACT UP steht für *AIDS Coalition to Unleash Power*.

²⁵ Siehe Kube Ventura, *Politische Kunst Begriffe*, S. 15

²⁶ Geene für „*trap*“, S. 1

²⁷ Geene, ebd. S. 2

²⁸ Geene, ebd. S. 3. Ein Unterschied zur New Yorker Situation zeigt, sich wie Geene ausführt, auch darin, dass kaum eine Wechselwirkung von politisch-aktivistischer Szene und politischer Kultur zeitgenössischen Kunst stattgefunden habe. Vgl. ebd., S. 4.

produkt macht, das über ästhetische codes funktioniert“.²⁹ Kunst drohe, so Geene in einer Dokumentation zu *trap*, „wieder zu Kunst zu werden, die von Kunst spricht.“ Eine Ästhetisierung verstelle zudem den Blick auf *kollektive* Anliegen, insofern die einzelne Künstlerpersönlichkeit vor die „ursprüngliche Absicht“ trete, „soziale Problematik als nicht-individuelle + damit als politische zu begreifen.“³⁰ In strikter Opposition zu einem autonomen Kunstverständnis folgt aus der *Falle der Ästhetisierung*: „wer kunst weiterhin über einen abstrakten qualitätsbegriff legitimiert, statt über umstände, kontexte + ‚leseinteressen‘, verteidigt die hierarchische gesellschaft + ihre subtile + effektive vertikale.“³¹ Die Gleichsetzung des Ästhetischen mit Formalismus, Dekontextualisierung und Entpolitisierung könnte kaum deutlicher formuliert sein.³² In Ausstellung und diskursiver Ausarbeitung der *traps* formuliert sich ein Kunstverständnis, dessen Orientierung an der gesellschaftlichen Realität nicht nur symbolisch oder repräsentativ sein will, sondern selbst ein anderes gesellschaftliches Verständnis etablieren möchte. Künstlerische Praxis soll ganz konkrete gesellschaftlichpolitische Ziele verfolgen. Dies kann sie als Kunst tun, *aber nicht als eine die von Kunst spricht*.

Drucksache. prints & issues

Das Berliner Stadtmagazin *Zitty* folgt der dargestellten Einschätzung des *trap*-Teams zur Ausstellung amerikanischer Druckgraphik und fasst die Verkehrung ursprünglicher Ziele politischer Kunst in ihr Gegenteil polemisch zusammen: Aus dem politisch Korrekten werde das politisch Korrupte.³³ Während die Rhetorik des Artikels belegt, mit welcher Zugespitztheit die Diskussion um den *richtigen* Kunstbegriff geführt wird, möchte ich im folgenden die kritisierte Ausstellung in den Blick rücken.

Zunächst lässt sich feststellen, dass sie ein durchaus breiteres Spektrum politischer oder engagierter Kunst zeichnet, als dies ausgehend von den von *trap* formulierten Fallen des Ausstellens abzuleiten ist. Gleichwohl muss man zugestehen, dass eine Begrenzung der Auswahl auf größtenteils gerahmte Druckwerke – mit der Ausnahme eines *Stack-Pieces* von Félix Gonzélez-Torres mit dem Titel *Wir erinnern uns nicht* (1993) – zumindest eine unerwartete Kommodifizierung und institutionelle Disziplinierung kritischer Praxis bewirkt. Allein die KünstlerInnenliste deutet schon darauf hin, dass die gezeigten

²⁹ Geene, ebd. S. 6

³⁰ Art in Ruins, Stephan Geene, Büro Bert, „trap“, in: BüroBert, *Copyshop*, 1993, S. 214

³¹ Geene für „trap“, „text zur materialsammlung“, S. 7

³² Vgl. Bishop, *Artificial Hells*, 2012, S. 17f.

³³ Marius Babias, „Politically Corrupt“, in: *Zitty*, Nr. 10 (1993); auch eine Besprechung der Ausstellung in der *taz* fällt ähnlich kritisch aus. Vgl. Harald Fricke, „In Ermangelung eines Vokabulars. ‚Drucksache – Prints & Issues‘ und ‚trap‘: Zwei Ausstellungen in den Kunst-Werken/Berlin“, in: *taz*, 30.04.1993; <http://www.taz.de/!1618568/>

Positionen politischer Druckgraphik unterschiedlich im Feld politischer Kunst zu positionieren sind und sich nicht unter einen Begriff subsumieren lassen.³⁴ Was die ausgewählten Werke verbindet sind gesellschaftspolitische Themen wie die Ausgrenzung und Diskriminierung von Frauen, Farbigen und Homosexuellen, die Tabuisierung der Krankheit AIDS und deren gesellschaftlicher Folgen oder die konservative Politik in den USA. Die politischen Beweggründe sind dabei ebenso unterschiedlich ausgeprägt wie es ästhetische Verfahrensweisen, künstlerische Strategien und Bezugnahmen auf gesellschaftliche Kontexte oder die kritische Positionierung zum institutionellen Kunstbetrieb sind. Mit den Plakaten der Guerrilla Girls sind einerseits stärker aktivistisch orientierte Positionen vertreten, deren Kritik an der mangelnden Repräsentation von Frauen und Farbigen in der Kunstwelt unmissverständlich formuliert ist. Andererseits sind hochwertige Drucktechniken wie die Lithographien von Glenn Ligon, etwa *I feel most colored when I thrown against a sharp white background*, zu sehen, die ihre Kritik oder ihre politische Agenda weniger zielgerichtet und ästhetisch subtiler zu formulieren scheinen. Unbetitelte fotografische Reproduktionen von David Wojnarowicz, die anhand kurzer biographischer Texte soziale Ausgrenzung und Homophobie thematisieren, wiederum ermöglichen zumindest fragmenthaft einen Einblick in den thematisierten Kontext. Die Ausstellung umfasst darüberhinaus Flaggen von Mike Kelly, erotische Radierungen von Robert Gober, Lithographien von Nancy Spero, darunter *Ballade von der „Judenhure“ Marie Sanders* (1991), Siebdrucke von Raymond Pettibon, etwa *At least I got to see Vegas* (1989), und vieles mehr.

Ausgehend von der in *trap 1* formulierten Kritik ließe sich nun fragen, in wie weit unter den normalisierenden Bedingungen der institutionellen Präsentation oder des entkontextualisierenden Importes aus den USA ein angelegtes politisches Potential verloren geht. Dieser Frage möchte ich zunächst mit Bezug auf Plakate von General Idee nachgehen, um in einem nächsten Schritt, den Aushandlungsprozess zwischen beiden Ausstellungen zu betrachten.

³⁴ KünstlerInnenliste siehe. Anm. 8. In der Ausstellung selbst waren die druckgraphischen Werke jedoch ohne Namens- oder Informationsschilder gezeigt. Dieser Versuch, die Werke gegenüber ihrer Autorschaft hervorzuheben, misslang jedoch, da die herausgeforderte Kennerschaft der BesucherInnen dieser umso mehr Bedeutung zuzuschreiben schien. Vgl. Fricke, *taz*, 30.04.1993

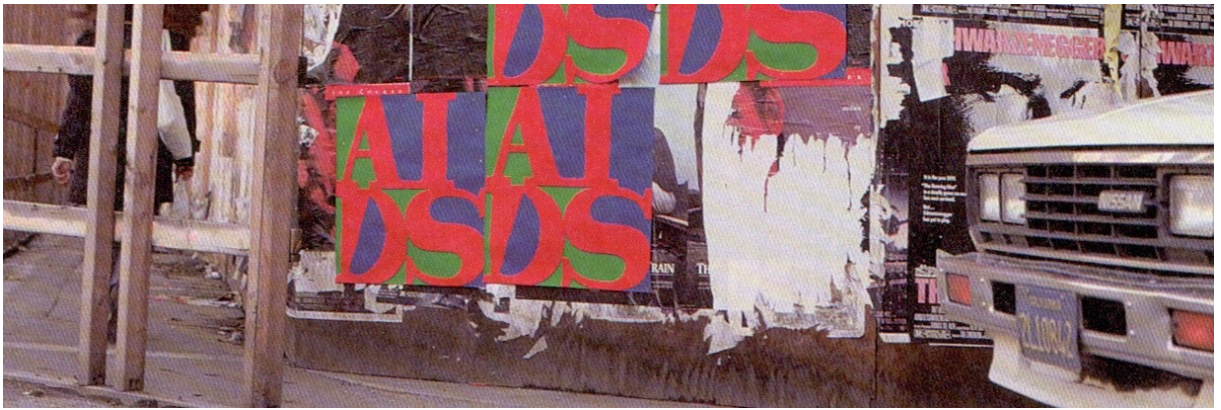


Abb. 7 General Idea, AIDS Project (1987–1994), Plakatierung in New York

„When we put the AIDS posters in the New York subway system“, erklärt AA Bronson 1991, „we were interested in the fact that they passed through every geographic and ethnic barrier within the urban context.“³⁵ Seit 1987 arbeitete die kanadische Künstlergruppe General Idea (AA Bronson, Felix Partz, Jorge Zontal) in AIDS-Projekt (1987–1994) an dieser Art der Grenzüberschreitung, in dem sie Plakate mit dem Wort AIDS im öffentlichen Raum distribuierten. Mit der Aneignung des *Love-Schriftzug* eines Gemäldes von Robert Indiana aus dem Jahr 1966 nehmen sie dabei die visuelle Strategie eines Kunstwerkes auf, das von einer Ikone der Gegenkultur schnell zu einem visuellen Bestandteil der amerikanischen Populärkultur geworden war.³⁶ Ziel dieser Infiltration des öffentlichen Raumes – zunächst in Form von wilden Plakatierungen des AIDS-Schriftzugs im Stadtraum von New York – ist es, ein kollektives Bewusstsein für das Thema AIDS zu schaffen, es zu enttabuisieren und Handlungsnotwendigkeiten in Politik und Gesundheitssystemen herauszufordern. Joshua Decter hat diese Strategie als Injektion einer „visual-linguistic disturbance into the discursive space of the public sphere“ beschrieben, die die Öffentlichkeit provoziere, „its relationship to culture, indeed a society, that had been transformed by the living spectre of AIDS“ zu überdenken.³⁷ Mit der Adaption einer Pop Art-Ikone ist die Kritik an der Selbst-referentialität von Kunst bereits angelegt; zugleich macht sich das AIDS-Projekt genau jene Popularität und Verbreitung des Schriftzugs in seiner visuellen Einprägsamkeit zu eigen, um in der Abweichung des Gewohnten Aufmerksamkeit zu erzeugen und die „Wiedererkennbarkeit von Formen zeitgenössischer Kunst“ als taktisches Medium zu nutzen.³⁸

In der Berliner Ausstellung *Drucksache. prints & issues* werden diese Plakate nicht unvermittelt in den öffentlichen Raum eingespeist, sondern in den

³⁵ AA Bronson, in: Joshua Decter, „Infect the Public Domain with an Imagevirus: General Idea’s AIDS Project“, in: *Afterall. A Journal on Art, Context and Enquiry*, Heft 15 (Frühling/Sommer 2007), S. 96–105, S. 97

³⁶ Vgl. Decter, ebd., S. 102

³⁷ Decter, ebd., S. 98

³⁸ Jochen Becker, „Activate. Taktische Medien“, in: *Copyshop*, 1993, S. 148–169, hier S. 155

Kontext eines Ausstellungsraumes gestellt, wo sie den BesucherInnen gleich am Eingang entgegentreten.³⁹ Es ist natürlich nicht zu leugnen, dass sich durch die institutionelle Präsentation und die weniger stark ausgeprägte popkulturelle Verbreitung und Bekanntheit des zitierten Gemäldes von Robert Indiana der Charakter des Eingriffs ändert.⁴⁰ Das originär angelegte, politisch-aktivistische Anliegen der Produktion von Öffentlichkeit und der normalisierenden Aufmerksamkeit mit der in Deutschland ebenfalls tabuisierten Krankheit AIDS scheint meines Erachtens weiterhin gegeben. Tatsächlich waren General Idea bereits in den USA für ihre künstlerische Strategie kritisiert worden, die mit großer Offenheit bzw. Ambivalenz anders agierte als der politische AIDS-Aktivismus, der sich durch informierende und agitative Aktionen auszeichnete.⁴¹ Gerade die kritisierte Unbestimmtheit ihrer Plakate ermöglicht jedoch eine bessere Übertragung auf andere Kontexte. Das Erzeugen von Aufmerksamkeit in Anspielung einer Pop-Ikone mag indes auf sehr unterschiedliche Weise geschehen – in Abhängigkeit von der Einbindung in einen Ausstellungskontext oder ohne erkennbare Zuordnungen im Stadtraum.

Ich möchte keineswegs entkräften, dass die Berliner Präsentation eine Ästhetisierung und Distanzierung vorgenommen hat – zumal eine Ausstellung politischer Kunst aus den USA sicher auf andere Erwartungen traf als eine Auswahl von Druckgraphiken – doch scheint die Opposition von politischer und ästhetischer Praxis sehr stark polar gedacht. Gerade die künstlerischer Praxis von General Idea zeigt in diesem Sinne, wie aus und mit dem Spannungsverhältnis von Sozialem und Ästhetischen gearbeitet werden kann und wie sich das Ästhetische und das Politische in unterschiedlichen „Gebrauchskontexten“ anders zueinander verhalten und je spezifisch funktionieren können. Gleichzeitig geht in der institutionellen Ausstellung „klarerweise etwas verloren“, wie Helmut Draxler es formuliert, „das elementar mit dem Anspruch des Politischen an solcher Kunst zu tun hat.“ Deswegen, so folgert er, solle etwas von der „Negativität politischer Kunst [...] erhalten bleiben, etwas jenseits der korrekten Praxis, auf die man sich einigen kann, das ihre besondere, wie auch immer erweiterte ästhetische Erfahrung ausmacht.“⁴²

³⁹ Fricke, *taz*, 30.04.1993

⁴⁰ Bereits seit 1989 benutzt die Arbeitsgemeinschaft deutscher AIDS-Stiftungen – heute Deutsche AIDS-Stiftung – das Logo, welches von General Idea für diesen Zweck in einer Farbvariante entwickelt wurde.

⁴¹ Vgl. Decter, „Infect the Public Domain“, S. 99

⁴² Helmut Draxler, „Was will politische Kunst?“, in: ders., Tanja Widmann (Hg.), *Ein kritischer Modus? Die Form der Theorie und der Inhalt der Kunst*, Wien 2013, S. 19–84, hier S. 36

Richtig Falsch-Machen

Draxlers Überlegungen stammen aus einem Vortrag aus dem Jahr 2009, in dem er dem Wollen politischer Kunst nachgeht. Er macht dabei keinen Hehl daraus, dass sein eigenes Herz für die politische Aktion schlägt, und doch kommt er bei der Betrachtung des Wollens – oder der Intentionen – politischer Kunst nicht umhin, drei Fehlschlüsse, man könnte auch sagen *Fallen*, festzustellen.⁴³ Sehr verkürzt lassen sich diese folgendermaßen fassen: Politische Akteure unterliegen dem Fehlschluss, ihr Handeln und das Soziale, auf das es sich richtet, kontrollieren zu können. Gleichzeitig zeige sich diese Fiktion – also die Möglichkeit der Kontrolle anzunehmen – als notwendige Bedingung ihres Handelns.⁴⁴ In der künstlerischen Praxis wiederum zeige sich ein ähnlicher Fehlschluss, nämlich derjenige des Künstlers bzw. der Künstlerin sowohl das Werk als auch die Rezeption kontrollieren zu können. Daraus folgt nach Draxler: „Politische Kunst hat es daher immer mit einem doppelten Trugschluss, einer doppelten *fallacy* zu tun: mit der notwendigen Fiktion des politischen Akteurs ebenso wie mit der *intentional fallacy* des Kunstwerks.“⁴⁵ Ein dritter Fehlschluss politischer Kunst liege schließlich darin, nicht ideologisch sein zu wollen: „[D]enn der Wunsch“, so Draxler, „wahrhaft politisch zu sein und die wahre und bessere Kunst, die bessere Welt zu repräsentieren, [ist] selbst ein höchst ideologischer Wunsch“.⁴⁶ Ausgehend von dieser sich dreifach zeigenden Negativität politischer Kunst macht es nach Draxler wenig Sinn eine positive Definition politischer Kunst zu versuchen.

Mit Blick auf die Ausstellung *trap* könnte man sagen, dass die Falle, in die diese selber tritt, diejenige der Unmöglichkeit positivistischer Ansätze politischer Kunst ist. Obwohl die MacherInnen es so sicher nicht formulieren würden, bildet sich sowohl das Wollen ab, das Soziale als auch das künstlerische Werk zu kontrollieren und sich zugleich dem Ideologisch-Sein-Wollen zu entziehen. In gewisser Weise mögen sich die KuratorInnen dieser Tatsache bewusst gewesen sein, insofern die Ausstellung *trap* sich selbst einer alternativen Bildproduktion nahezu verweigert. Doch darin scheint auch das Misstrauen gegenüber

⁴³ Vgl. Draxler, ebd., S. 38ff. Draxler unternimmt nicht den Versuch, politische Kunst zu definieren, sondern nimmt den Mangel des Ästhetischen bzw. den Mangel des Politischen, wie sie wechselweise einer politischen künstlerischen Praxis attestiert werden, zum Ausgangspunkt. Vgl. Draxler, ebd. S. 31ff. Gerade diese Mängel stellen „einen bestimmten Raum bereit [...], in dem Probleme verhandelt werden können, die in gewissem Sinn die Probleme jeder Kunst und jeder Politik sind. Diese Probleme, würde ich sagen, haben damit zu tun, was Künstler und Künstlerinnen, Aktivistinnen und Aktivistinnen, soziale Akteure insgesamt, wollen.“ (S. 38f.). In einem an seinen Vortrag anschließenden Gespräch erwähnt Draxler die *trap*-Ausstellung als ein Beispiel eines ausdifferenzierten politischen Kunstfeldes, dessen Politik erst in Austauschprozessen mit dem Feld des Ästhetischen stattfindet. Vgl. Draxler, ebd. S. 74

⁴⁴ Draxler bezieht sich auf den Philosophen Oliver Marchart, der in Anschluss an Cornelius Castoriadis, Ernesto Laclau und Chantal Mouffe das gesellschaftliche Feld in seiner Gesamtheit „notwendigerweise kontingent“ und das Denken der Kontrolle als ein Phantasma der Moderne bestimmt. „Marchart betont nun genau die Notwendigkeit einer solchen Fiktion [...] ansonsten sei Politik nicht möglich.“ Siehe Draxler, S. 39ff.

⁴⁵ Draxler, ebd., S. 45

⁴⁶ Draxler, ebd., S. 47

künstlerischer Praxis auf, ein Misstrauen sowohl Potentiale jenseits einer planbaren Wirksamkeit zu entwickeln als auch gegenüber dem Publikum, diese Potentiale aktivieren zu können bzw. ihm die Unbestimmbarkeit ästhetischer Erfahrung zu überantworten.

Die Pointe in Draxlers Text jedoch ist *nicht*, von den Bestrebungen politischer Kunst Abschied zu nehmen, sondern, wie er sagt, das *Falsch-Machen* als das eigentlich Interessante zu betrachten: „Das heißt, nicht wegen, sondern trotz ihrer guten Absichten ist politische Kunst interessant.“ In diesem Sinne schlägt er vor, die Negativität politischer Kunst „eher im Sinne eines prozessual verstandenen politischen Handlungsfelds, innerhalb dessen genau die Figuren des Umkippens und Umschlagens adressiert werden“ zu verstehen und „die Trugschlüsse eben weder zu ignorieren, noch zu vermeiden, sondern sie zu verstehen und zu versuchen, sie auch ganz konkret zu benutzen.“⁴⁷

Kehrt man zu den beiden Berliner Ausstellungen zurück, dann sind sie gerade in diesen Momenten des Umkippens interessant. Sehr allgemein lässt sich für *Drucksache. prints & issues* sagen, dass das Drohen der institutionellen Vereinnahmung gerade die Frage des Politischen dieser Werke wichtig werden lässt. Und umgekehrt ist es gerade das (unmögliche) Verweigern des Ästhetischen, das die Frage des ästhetischen Potentials auf den Plan ruft. Vor allem aber ist der Raum von Interesse, der im Austausch oder im Aushandlungsprozess beider Ausstellungen entsteht, denn erst im künstlerischen/politischen Selbstverständnis der einen wird das der anderen *anders* sichtbar und hinterfragbar. Eben dieses Spannungsverhältnis beider Ausstellungen erzeugt die Reflektion über die politischen und ästhetischen Dimensionen und Möglichkeiten künstlerischer Praxis.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1–3: Simon Sheikh, *Exhibition-Making and Political Imaginary*, [Diss.] Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University 2012, S. 42; [http://portal.research.lu.se/portal/en/publications/exhibitionmaking-and-political-imaginary\(4d07b559-d595-4ec8-9d99-8e882b98d806\).html](http://portal.research.lu.se/portal/en/publications/exhibitionmaking-and-political-imaginary(4d07b559-d595-4ec8-9d99-8e882b98d806).html)

Abb. 4: mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Lena Deinhardstein

Abb. 5–6: debtrapkunstpraxis.net/some-trap/trap/

Abb. 7: <http://www.phil.uzh.ch/elearning/blog/exhibitions/2016/05/26/kunst-in-der-zeit-des-protestes-general-idea/>

⁴⁷ Draxler, ebd., S. 48f.