03 2000

Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts

Stella Rollig

"Nieder mit einer Kunst, die nichts ist als ein Schönheitspflaster auf dem widerwärtigen Leben der Reichen.
Nieder mit einer Kunst, die ein funkelnder Stein im trostlosen und schmutzigen Leben der Armen sein soll.
Nieder mit Kunst, die dazu da ist, einem Leben zu entfliehen, das es nicht wert ist, gelebt zu werden.
Arbeite fürs Leben und nicht für Paläste, Kathedralen, Friedhöfe und Museen. Arbeite mitten in allem und mit jedem."

Alexander Rodtschenko, Slogans, 1920/21

Befasst man sich mit der Kunstgeschichte, so erscheint das dominante Thema der neunziger Jahre, die Saga vom großen Umbruch
mit seinem Paradigmenwechsel, nicht so sehr als radikale *Kunst Neu*, sondern viel mehr als Umfokussierung in der Bestimmung dessen, was als aktuell und relevant gilt. Tatsächlich handelte es sich um eine Aktualisierung von Diskursen und Praktiken, mit denen Künstlerinnen und Künstler während des gesamten 20. Jahrhunderts beschäftigt waren.

Am Beginn steht das Projekt *Moderne*. Es ist dem Geist der Aufklärung verpflichtet, fortschrittsorientiert, gerechtigkeitsbewusst, optimistisch. Sein Vor-Schein glüht im ersten Theaterstück des 20. Jahrhunderts, Cechovs 1900 geschriebenen und im Frühjahr 1901 uraufgeführten "Drei Schwestern". Selbst diese rudimentär gebildeten, in ihrem öden russischen Provinznest von allen intellektuellen Diskursen abgeschnittenen unglücklichen Gestalten fühlen die Utopie der Jahrhundertwende: In Zukunft wird es *glückliche* Menschen geben, denen nicht mehr vorstellbar sein wird, wie jämmerlich unfrei sie - die, aus heutiger Sicht, Vor-Modernen - gelebt haben.

Als 1917 die Revolution das Zarenreich in die Sowjetrepublik verwandelt, sind Künstlerinnen und Künstler dabei maßgeblich mit dem Entwurf der neuen Gesellschaft befasst. Lenin selbst thematisiert wiederholt ihre tragende Rolle.
In ihrer zentralen Forderung verfolgen die Konstruktivisten das selbe Ziel wie die gesamte europäische Avantgarde nach dem Ersten Weltkrieg: Kunst und Leben zu verbinden, die indifferente Autonomie der Kunst der bürgerlichen Salons des 19. Jahrhunderts zu brechen.
Die Stoßrichtung ist in den verschiedenen Ländern und Bewegungen allerdings immer wieder anders justiert und mit unterschiedlichen politischen, sozialen, institutionskritischen oder individualistischen Forderungen verknüpft.
Zur Verdeutlichung: Auch das Projekt der italienischen Futuristen war ein politisches, doch mit seinem tiefen Elitismus und Nationalismus dem Faschismus verbunden. Auch die Futuristen riefen die Kunst ins Leben zurück. Im Futuristischen Manifest von 1909 steht ein Satz wie von Rodtschenko: "Wir wollen die Museen zerstören." Doch bei Marinetti steht auch: "Wir wollen den Krieg preisen, die einzige Hygiene der Welt, den Militarismus, den

Patriotismus." Das Individuum gibt es hier nur als Mann am Lenkrad, die Massen werden nur als Statisten im Widerschein der glorreichen Industrialisierung gezeichnet.
Die Futuristen werden oft als Gegenbeweis ins Treffen geführt, wenn Kunst als Gesellschaftsintervention grosso modo als linkes Projekt definiert wird. Die Futuristen allerdings haben sich nicht mit den faktischen Lebensbedingungen der Menschen befasst. Umberto Boccioni schreibt 1910 in einem an Marinetti anschließenden Manifest: "Das Leiden des Menschen interessiert uns im gleichen Maß wie das Leiden einer elektrischen Glühlampe, die mit zuckenden Anläufen ein herzbewegendes Farb-Kreischen ausstößt."

In einer Art Wunschdenken unterstellen wir Kunst als Gesellschaftsintervention kritische, emanzipatorische, aufklärerische Ansprüche. Das verortet sie im Zusammenhang traditionell als links bezeichneter Praxen. Was heisst *links*? Der italienische Philosoph Norberto Bobbio hat 1994 einen Essay mit dem Titel "Rechts und Links" veröffentlicht. Darin erklärt er die Zwillings-Begriffe auch nach dem Ende des Staatskommunismus in Europa, in einer Zeit des unangefochtenen Primats ökonomischer Interessen über politische Weichenstellungen als notwendig. Bobbio kommt zu dem Schluss, dass es keineswegs obsolet sei, links mit Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit zu assoziieren.
Freilich ist auch in der linken Theorie der Anspruch auf Gesellschaftsgestaltung durch Kunst nicht unumstritten. In der Philosophie der Frankfurter Schule gibt es dazu durchaus divergente Anschauungen. Einerseits scheint klar, dass es kein Außerhalb der ökonomisch-determinierten Machtstrukturen und kein *reines* Bewusstsein gibt. In Zusammenhang mit der autoritätskritischen und prozesshaften Kunst der Neunziger muss

man darauf hinweisen, dass auch Projekte, Aktionen, Texte und andere nicht-objekthafte Formen längst einen eigenen Markt bedienen. Ebenso ist die eigene ideologische Prägung oft der blinde Fleck, der im Prozess der Ideologiekritik ausgespart bleibt.
Theodor W. Adorno ging davon aus, dass Kunst im Zeitalter der Massenmedien und der Kulturindustrie zerfällt in eine den Massen zugängliche, das heisst verständliche, also populäre Kultur und eine sperrige, verschlüsselte, sich entziehende Avantgarde, deren Hermetik und Elitismus er als Reservoir von Widerstand verteidigt. Damit leugnet er die Möglichkeit einer emanzipatorisch-partizipativen Kunstpraxis.
Herbert Marcuse dagegen sieht gerade in der Marginalität und Randständigkeit der Kunst ihren affirmativen Charakter - als abgegrenzte Zone, in der gesellschaftliche Probleme und Neurosen folgenlos ausagiert werden können. Also wieder nichts mit gesellschaftsverändernder Wirksamkeit. Und Jürgen Habermas spricht von einer "falschen Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben", womit er sich mit Marcuses "repressiver Entsublimierung" trifft, die eine Lockerung gesellschaftlicher Zwänge zum Zweck besserer ökonomischer und institutioneller Kontrolle meint.
Dass viele Überlegungen der Frankfurter Schule auf heutige Verhältnisse nicht mehr passen, hat mit den Veränderungen von Medien, Machtstrukturen, der Entstehung von immer neu sich formierenden Teilöffentlichkeiten, von Informations- und Kommunikationsformen zu tun. Ein Problem etwa, mit dem linke KünstlerInnen und KulturarbeiterInnen sich heute auseinandersetzen müssen, ist das der Kulturalisierung - der Übertragung virulenter Konflikte in Kunstereignisse. Was bedeuten und bewirken zum Beispiel Veranstaltungen wie "Filmtag gegen Rassismus" oder "Clubbing gegen Fremdenfeindlichkeit"?

Norberto Bobbio hält den Begriff der *Gleichheit* für zentral in einer heute aktuellen linken Weltanschauung. Die Verknüpfung von Kunst mit linken Leitideen kann auf verschiedenen Ebenen stattfinden. Einmal in der Botschaft, die ein Werk formuliert: berühmte historische Beispiele sind George Grosz' fratzenhafte Kapitalistenportraits oder die Arbeiter-Fresken von Diego Rivera. *Links* ist aber auch das Bemühen, den Kunstbetrieb weniger elitär zu machen, wie es etwa die "Art Workers Coalition" in New York ab 1969 versucht hat, indem sie der weißen Herrscher-Attitüde des Museum of Modern Art Widerstand entgegensetzte. Oder eine Zusammenarbeit von KünstlerInnen mit Nicht-KünstlerInnen.
In den zahllosen Manifesten der russischen Konstruktivisten wird *Gleichheit* als Schulterschluss der bildenden Künstler, der Architekten und Literaten mit den Arbeitern und Bauern formuliert. Das beschworene Gemeinsame bleibt aber abgesehen vom sehr großzügig beschriebenen Ziel der kommunistischen Gesellschaft unklar.
1920 ruft Tatlin das Programm der "Produktivistengruppe" aus, mit dem er sich gegen den zunehmenden Individualismus der Konstruktivisten wendet. 1923 muss in der von Wladimir Majakowski gegründeten Zeitschrift LEF (Linke Kunst Front) gemahnt werden: "Konstruktivisten! Nehmt euch in acht davor, zu einer ästhetischen Schule zu verkommen. [...]
Produktionskünstler! Nehmt euch in acht davor, Handwerker der angewandten Kunst zu werden. Lernt von den Arbeitern, während ihr sie unterrichtet. Eure Schule ist die Fabrik."
Die populäre Kunstgeschichte hat den russischen Konstruktivismus auf Malewitschs "Schwarzes Quadrat" und vielleicht noch Tatlins "Turm"-Entwurf reduziert. Rodtschenko wird heute als Fotograf vermarktet, und die Arbeiterkleidung von Warwara Stepanowa in Kunst & Mode-Ausstellungen neben Elsa Schiaparelli gezeigt.
Kaum mehr geläufig ist der Terminus "Produktionskunst", mit

dem für eine gleichberechtigte Interaktion zwischen Künstlern und Industriearbeitern eingetreten wurde.

Das Problem, das gegen Ende der neunziger Jahre wieder evident wird, kann schon zu Beginn der linken Kunst nicht gelöst werden: Die Gleichheit von Künstlern und Nicht-Künstlern in von Künstlern erdachten und initiierten Projekten bleibt Fiktion. Selbst ProduktionskünstlerInnen wie Alexander Rodtschenko und Warwara Stepanowa, die im Gegensatz zu anderen Konstruktivisten die Malerei bewusst aufgeben, sehen sich schließlich als Lehrende und als Grafikdesigner, die *für die* statt *mit der* Bevölkerung arbeiten. Ihr pädagogischer Idealismus zeigt sich in der von ihnen und anderen, darunter Majakowski, entwickelten Bildersprache für Analphabeten, die sowohl für politische Propaganda wie für Produktwerbung benutzt wird.
In der Gleichstellung von freier und angewandter Kunst sind die russischen Revolutionskünstler den Kunstschaffenden der neunziger Jahre verwandt. Mit einem Unterschied: Wenn eine Künstlerin heute Grafik macht, dann meist als Katalog, Flyer, Broschüre oder mit anderen Kommunikationsmitteln *innerhalb* des Kunstbetriebs. So entspräche dem Arbeiterklub, den Rodtschenko 1925 eingerichtet hat, heute der Club für Cultural Worker "Depot - Kunst und Diskussion" in Wien, dessen Einrichtung 1994 der Künstler Josef Dabernig gestaltet hat.

In der europäisch/US-amerikanischen Kunstgeschichtsschreibung wird der Konstruktivismus als formaler -Ismus unter andere -Ismen eingeordnet. Doch in der Zeitspanne vom Jahrhundertbeginn bis zur sowjetischen Isolierung unter Stalin (Lenin starb 1924) dominierte noch der rege Austausch politischer Ideen zwischen russischen und deutschen Künstlern. Von den Russen beeinflusst war z.B. das Manifest der deutschen "November-Gruppe", gegründet nach der gescheiterten Revolution

im November 1918. Ihre Richtlinien, veröffentlicht 1919, könnten aus einem Manifest der "Art Workers Coalition" im New York von 1969
stammen und decken sich ebenso mit aktuellen Forderungen:
"Wir verlangen Mitsprache und eine aktive Rolle bei:
Allen Architekturprojekten als Sache im allgemeinen Interesse: in der Stadtplanung, bei neuen Siedlungen, bei den öffentlichen Gebäuden der Verwaltung, der Industrie, sozialen Einrichtungen, bei privaten Bauprojekten [...]
Wir verlangen:
Die Reorganisation von Kunstakademien und ihrer Lehrpläne [...] die Wahl der Lehrer durch Künstlervereinigungen und die Studierenden [...]
Die Umwandlung von Museen: die Ausmerzung von Vorurteilen in der Sammlungspolitik, Schluss mit dem Erwerb von Objekten, die nur Wert für Gelehrte haben [...] Die Umwandlung der Museen in Kunstzentren für die Bevölkerung [...]
Die Zugänglichkeit von Kunsthallen: weg mit Privilegien und kapitalistischem Einfluss [...]
Gesetzgebung in Künstler-Angelegenheiten: Rechte für Künstler als geistige Urheber, der Schutz künstlerischen Eigentums, die Streichung aller Steuern für Kunstwerke."

Wenig später wurde die "November-Gruppe" von den "Gegnern der November-Gruppe" als falsche Revolutionäre attackiert. Die Widersacher sind heute prominenter: Otto Dix, George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch. Damit ist die Dada-Bewegung angesprochen, die freilich unter einem viel weiteren, viel anarchistischeren Politikbegriff gefasst werden muss als der Konstruktivismus, mit dem Dada vor allem die Ablehnung der Bourgeoisie verband.

Die Ausblendung der Ideologie des Konstruktivismus begann schon in der Zwischenkriegszeit. Ab den späten zwanziger Jahren galten drei Konzepte als die drei Leitkoordinaten der Kunst: Abstraktion, Realismus, Surrealismus.
Populäre Kunstgeschichts-Werke sind Bilderbücher. Da Kunst bis heute zum allergrößten Teil *auch* Bilder und Objekte produziert, wird ihr Gehalt nach wie vor durch die Abbildungs-Konvention verfälscht, Weltanschauung unterdrückt. In Kunstbüchern sieht man im Kapitel über die sechziger Jahre Andy Warhols Brillo Boxes und Roy Lichtensteins Gemälde von Druckvorlagen. Was man nicht sieht? Zum Beispiel die Nachbarschafts-Projekte, die Stephen Willats seit Mitte der Sechziger mit BewohnerInnen englischer Wohnsiedlungen durchgeführt hat, in denen er mit ihnen gemeinsam ihre Lebensbedingungen untersucht hat.

Die Überlieferungsform des Bilderbuchs ist Begleiterscheinung eines Kunstsystems, das in seinem Kern über Handelsware funktioniert. Alle großen Institutionen dieses Systems brauchen Kunst, die über Einzelobjekte vermittelbar ist: die Museen, die Kunsthallen, die Auktionshäuser, die Galerien, die begleitenden Magazine, usw. Sobald Künstlerinnen und Künstler etwas anderes produzieren als transportable und abbildbare Objekte oder Installationen, fallen sie aus der kunstgeschichtlichen Überlieferung und Kanonisierung heraus. Ihre Sichtbarkeit und damit Breitenwirksamkeit ist beschränkt.
Erst seit kurzem wird die historische Phase der Konzeptkunst museal aufbereitet - die Ausstellung "Reconsidering the Object of Art" über die Zeit von 1965 - 1975 fand 1996 im Museum of Contemporary Art in Los Angeles statt. 1997 entwarf Catherine David eine konzeptuell-politisch gewichtete documenta. Doch die Vermittlung der Ideengeschichte gelingt immer nur unzulänglich. Warum kennt *man* Jeff Koons, nicht aber Dan Graham, warum ist

Anselm Kiefer ein Star, und von Robert Smithson hat *man* noch nie gehört?

Es fehlt eine Geschichte von Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts: eine *andere* Kunstgeschichte mit dem Fokus auf partizipatorischen Unternehmungen mit kritisch-emanzipatorischer Intention. Dabei ist klar, dass die Konstruktivisten und Produktivisten nur als prä-partizipatorische Kunst verbucht werden können und dennoch die Grundlage einer solchen Geschichte bilden müssen.
Warum ist es überhaupt notwendig, die Kunstgeschichte umzuschreiben? Muss der etablierte Kanon verändert werden?
Die historischen Grundlagen neu beleuchten und kritische künstlerische Praktiken in die Kunstgeschichte einschreiben: Nur auf dieser tragfähigen Basis kann man Kunstbegriffe nachhaltig neu definieren. Ohne dieses Geschichts-Bewusstsein sind immer wieder Angriffe auf sozial und politisch engagierte Kunst möglich, die ihre Autorität mit dem Rückgriff auf eine ästhetisch orientierte Kunstgeschichte legitimieren. In Österreich erlebten wir im Herbst 1998 eine solche Attacke des damaligen Rektors der Hochschule für Angewandte Kunst. Kunst, schrieb Rudolf Burger, "kann nur einzelne Problemmomente sinnlich pathetisieren und symbolisch oder allegorisch illustrieren, und zwar immer nur nachträglich". Alles andere sei Geschwafel. Oder keine Kunst.

Begriffsbestimmungen:
Der Fremdwort-Duden erklärt die Agitation als aufreizende Werbung für bestimmte politische Anschauungen, die Animation als Belebung und Anregung, den Aktivismus als Betonung des zielstrebigen Handelns, die Partizipation als (vorübergehende) Teilnahme.
Wie die Agitation ist der Aktivismus einem vorab formulierten, meist politisch definierten Ziel verpflichtet, während die

Partizipation nichts anderes benennt, als dass irgendjemand an irgendeinem Prozess, einer Handlung, einem Geschäft, aber auch einem Gewinn oder Verlust im ökonomischen Sinn beteiligt ist/ wird. Partizipative Praktiken in der Kunst werden grundsätzlich als Folge einer Unzufriedenheit mit dem Status Quo entwickelt. *Womit* die KünstlerInnen unzufrieden sind, daraus folgert der Charakter der angebotenen Partizipation und das Ausmaß an Selbstbestimmung, das den Teilnehmenden ermöglicht wird. Partizipation kann von gleichberechtigten und gleichkompetenten PartnerInnen ausgehen, kann im Sinn einer Zuwendung soziales Kapital (Wissen, Fähigkeiten) an wirklich oder vermeintlich Unterprivilegierte verteilen. Oder animieren: Wobei Animation eine kritische Bezeichnung für Kunstprojekte in einem entertainment-orientierten Club-Med-Stil ist, bei denen man in der Freizeitgestaltung von KünstlerInnen angeleitet wird. Die Festivalisierung von Kunst in den letzten Jahren hat uns vielfach solche Spektakel beschert.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde ein partizipativer Kunstbegriff vor allem in interdisziplinären Kooperationen weiterentwickelt. Am Black Mountain College in North Carolina, USA, trafen einander unter anderen der Maler Robert Rauschenberg, der Musiker John Cage und der Choreograph und Tänzer Merce Cunningham. Sie entwickelten - zum Teil gemeinsam, zum Teil in ihrer individuellen Arbeit - Werke mit partizipatorischen Ansätzen. 1952 etwa komponierte Cage "4' 33"", ein Stück, das nur aus den Geräuschen im Konzertsaal besteht. Im selben Jahr malte Rauschenberg seine "White Paintings", deren integraler Bestandteil die Schatten der BetrachterInnen sind. In beiden Arbeiten wird das Publikum quasi instrumentalisiert und nicht eigenständig aktiv. Das mag nach heutigen Ansprüchen an partizipatorische Praxis als ungenügend erscheinen, als eine historische Vorstufe. Dennoch

sind die Beispiele interessant für eine Fein-Definition. Sowohl "4' 33"" als auch die "White Paintings" existieren ohne Publikum entweder gar nicht, nicht komplett oder machen keinen Sinn. Die Frage nach dem Anteil des Publikums in partizipatorischen Projekten ist seit den frühen Neunzigern auch hierzulande wieder hoch aktuell. Wann wird das Kunstwerk zum Kunstwerk? Wenn die Künstlerin Christine Hill ihre Second-Hand-Boutique eröffnet - wie in Berlin und dann auf der documenta X -, oder erst wenn jemand dort ein Kleidungsstück kauft? Immerhin definiert Hill ihre "Volksboutique" nicht als Installation, sondern als sozialen Kommunikationsraum.

Auch die Veranstaltungen von Fluxus und Happening waren auf Partizipation ausgerichtet, doch die Publikums-Teilnahme verlief in den vom Künstler vorkonzipierten Bahnen. In der Folge bedeutet Partizipation manchmal das Angreifen von Kunstobjekten und das Eingreifen in deren Anordnung. Franz Erhard Walther legt Objekte, oft Textilien mit choreographischen Benutzungsanweisungen auf - damit der Skulpturenauffassung von Franz West verwandt, dessen Passstücke auch erst durch das Hantieren mit ihnen ihren Sinn erfüllen. Dieser Begriff von Partizipation eröffnet nicht unbedingt einen sozialen Raum.

In den sechziger Jahren dynamisiert sich die Emanzipationsbewegung in der Kunst rasant. In Nordamerika, vor allem in den USA, beeinflusst das Civil Rights Movement die Kunstszene entscheidend: die Frauenbewegung, der Anti-Vietnam-Protest, der Kampf für die Rechte ethnischer Minderheiten, Black Power. Grassroots-Organisationen entstehen, Bürger und Bürgerinnen organisieren sich. 1969 gründen Künstlerinnen und Künstler anlässlich eines Konflikts mit dem Museum of Modern Art die "Art Workers Coalition". Bald organisiert die Koalition Proteste und Veranstaltungen zur Museumspolitik, zur

Repräsentation von Frauen und Farbigen in der Kunstwelt, gegen die Vernachlässigung sozial Benachteiligter in der kulturellen Versorgung und nicht zuletzt gegen den Vietnam-Krieg. Diese Aktionen waren jedoch nicht als Kunstwerke deklariert. Die Mitglieder - darunter Nancy Spero und Leon Golub, Carl Andre, Robert Morris und Lucy Lippard - betrieben daneben ihre individuelle künstlerische Arbeit. Zur selben Zeit machte Vito Acconci partizipative Aktionen, die unterschwellig politische Inhalte bargen. Im Frühjahr 1971 etwa verbrachte er vier Wochen lang jede Nacht auf einem verlassenen Pier am Hudson und lud öffentlich dazu ein, ihn zwischen ein und zwei Uhr zu besuchen und sich von ihm ein Geheimnis verraten zu lassen. Der Besucher wurde zum Verbündeten, dem der Künstler sich auslieferte.
Eine Folge der Emanzipationsbewegungen war im Kulturbereich die integrative Arbeit mit weniger privilegierten Gruppen. Sie sollten ermutigt werden, ihre eigenen Ideen zu formulieren, ihren eigenen kulturellen Ausdruck zu finden. "Giving A Voice" ist die dazugehörige Parole. 1978 gründet der Künstler Stefan Eins im Slum der South Bronx seinen Kunstraum "Fashion Moda", der zum kulturellen Hochdrucktopf wurde, in dem Graffitti, Rap, Populärkultur und High Art miteinander gegart wurden.
Zahlreiche verwandte Projekte und Initiativen ließen sich nennen: zum Beispiel die Laden-Galerie von "Group Material" Anfang der Achtziger auf der Lower Eastside oder Tim Rollins und seine Zusammenarbeit mit farbigen Ghetto-Jugendlichen unter dem Label "K.O.S." (Kids of Survival).
Mitte der Achtziger hatte der soziale Druck unter den konservativen Reagonomics und die Tragödie der Aids-Epidemie die US-Kunstszene politisch re-mobilisiert. Bei "ACT UP", der "Aids Coalition to Unleash Power", arbeiteten KünstlerInnen, Cultural Worker und andere AktivistInnen miteinander an Strategien gegen die Vedrängung der Aids-Krise durch die

Regierung und die zunehmend hysterische Homophobie und Kunstfeindlichkeit von Politikern. "Art is not enough - Kunst ist nicht genug" formulierte das Künstler-Aktivisten-Kollektiv "Gran Fury".
Kunst oder Nicht-Kunst - in der Dringlichkeit des Aktivismus wurde diese Frage hintangestellt und sollte erst als Konflikt wiederkehren, als Propagandaposter von Aids-AktivistInnen in Museen auftauchten.
Die dominante Figur der Kunst-Politik-Partizipations-Debatte in Deutschland hatte nie einen Zweifel am Kunststatus gelassen. Bei Joseph Beuys war alles Kunst: seine enigmatischen Objekte ebenso wie seine Kandidatur für die Grünen, seine autistisch anmutenden Performances ebenso wie die Gründung der "Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung" 1974.

Kunst - Kunstbegriffe - politische Praxis: Wann wird was Kunst genannt, und wann wird das von wem akzeptiert? In der New Genre Public Art, wie eine Kunst im öffentlichen Interesse in Zusammenarbeit mit VertreterInnen verschiedener Teilöffentlichkeiten und Interessensgruppen in den USA genannt wird, ist das Beharren auf dem Kunststatus mit einem Durchsetzungsanspruch verknüpft. Das gilt auch in der scheinbar grenzenlos erweiterten Kunstpraxis der Neunziger in Europa, wo von einer karitativen Maßnahme bis zur Party, vom Vortrag zum Interview alles als Kunst definiert werden kann.

Seit Februar 2000, seit dem Antritt der rechten, national-populistischen Regierung, waren und sind in Österreich Künstlerinnen und Künstler maßgeblich im Widerstand aktiv. Interessanterweise ist die Frage nach dem Kunststatus ihrer Projekte und Initiativen dabei kein Thema.
Muss man feststellen, dass politische Praxis von KünstlerInnen

immer dann als Kunst reklamiert wird, wenn die gesellschaftliche Wirksamkeit nicht (mehr) die wahre Priorität hat, weil letztlich nur die Affirmierung des Kunstsystems individuelle Karrieren zu ermöglichen scheint? Auch innerhalb einer progressiven Szene hat Geschichtslosigkeit ihre Tücken, weil Selbstbewußtsein ohne Tradition schwerfällt. Die anfänglich so genannte re-politisierte Kunst der Neunziger wurde am Ende der Dekade verschiedentlich und nicht nur in ausgewiesen konservativem Interesse als bereits verblassender Trend diffamiert. Auch dagegen richtet sich die geforderte *andere* Kunstgeschichte.

Literatur:

Grundlagentexte in:
Charles Harrison & Paul Wood (ed.): "Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas" (Oxford/UK, Cambridge/USA 1992, 1993)

Norberto Bobbio: "Rechts und Links. Gründe und Bedeutungen einer politischen Unterscheidung" (Berlin 1994)