06 2004

Anstelle der Öffentlichkeit?

Simon Sheikh

Übersetzt von Stefan Nowotny

Dieser Essay ist ein Versuch, das Terrain der "öffentlichen" Sphäre als gleichermaßen lokalisierbares wie imaginäres auszumessen sowie die gewandelten und sich wandelnden Möglichkeiten zu diskutieren, die der Kunstproduktion als Werkzeugkasten der Kommunikation und Repräsentationspolitik im Bereich des Öffentlichen zukommen. Ich werde meinen Ausgangspunkt in Konzeptionen der Praxis und der Betrachterschaft nehmen, die eine grundsätzlich "fragmentierte" öffentliche Sphäre zugrunde legen, und untersuchen, welche Potenziale, Problematiken und Politiken hinter der (realen oder imaginären) Herstellung einer partikularen Öffentlichkeit liegen. Wo kann Öffentlichkeit heute verortet werden, und wie können kritische und/oder künstlerische Interventionen in ihr gesetzt werden? Wie werden spezifische Öffentlichkeiten sowie positionale und/oder partizipatorische Modelle der Betrachterschaft, die den (modernistischen) generalisierten Modellen entgegengesetzt sind, wahrgenommen und/oder hergestellt? Bringt dies eine Neufassung und Verlagerung des (bürgerlichen) Begriffs von Öffentlichkeit in eine andere Arena und/oder in eine Vielzahl von unterschiedlichen, einander überlappenden Sphären mit sich? Oder, um es anders

auszudrücken, was kann an die Stelle der öffentlichen Sphäre gesetzt werden?

Die Vorstellung von öffentlichen Kunstwerken ist gewöhnlich schlicht und einfach mit der Einrichtung eines Kunstwerks im öffentlichen Raum verknüpft. Von Werken, die auf diese Art und in diesem Kontext errichtet werden, wird also angenommen, dass sie sich von Kunst in der privaten Sphäre, etwa von in Galerien zirkulierenden und verkauften Werken, unterscheiden. Öffentliche Kunstprojekte ziehen ein anderes Publikum und in der Tat andere Vorstellungen von Betrachterschaft nach sich. Sie sind üblicherweise auch in eine andere Art von (öffentlicher) Debatte involviert, die ebenso vor wie nach der Installation des Werks stattfindet, und die Gestaltung der Arbeit impliziert gewöhnlich einen langen politischen Prozess und Planungsvorgang: Was kann wo errichtet werden, und für wen?

In der Moderne wurden solche Fragen täuschend einfach beantwortet: Die Form des Werkes war eine Antwort in sich selbst - sie bildete eine Synthese. Architektonische und skulpturale Werke wurden von einer ähnlichen modernen Matrix aus produziert, und eine Skulptur einem Platz hinzuzufügen bedeutete gewöhnlich eher Kontinuität als Dissonanz. Es gab, jedenfalls wurde davon ausgegangen, eine Einheit zwischen der Konzeption der Öffentlichkeit und dem öffentlichen Kunstwerk. Solch eine Einheit wurde indes stark diskutiert und kritisiert. Schließlich handelte es sich immer um eine Konstruktion, ein Ideal, und weniger um eine tatsächliche Wirklichkeit. Die Öffentlichkeit wurde nie in uniformer Weise betreten oder genutzt, und Kunstwerke hatten natürlich sowohl unterschiedliche Konzepte als auch unterschiedliche Bedeutungen, die unterschiedlich zu lesen waren. Wir müssen demnach eher von einer Fragmentierung und Differenzierung der öffentlichen Sphäre einerseits sowie von einer

Ausweitung und/oder Dematerialisierung von Kunstwerken andererseits sprechen - was wiederum andere Formen erfordert, öffentliche Werke zu verstehen und umzusetzen.

Im Gegensatz zu den Idealen der Hochmoderne, die sich auf einzigartige, autonome und formal vollkommene Kunstwerke bezogen, sollten wir Kunstwerke heute als in einem heterogenen Feld verortet verstehen, in dem sich die Bedeutungen des Werks sowie das, was es jeweils kommuniziert, je nach Raum, Kontexten und Öffentlichkeiten verschieben. So wenig es ein vollkommenes, ideales Werk gibt, so wenig gibt es auch einen idealen Betrachter oder eine ideale Betrachterin, die verallgemeinert werden könnten. Wir können von den Räumen der Kunst nicht als einem gemeinsamen, geteilten Raum sprechen, in den wir mit gleichartigen Erfahrungen eintreten; im Gegenteil hat sich die Idee des neutralen Betrachters aufgelöst bzw. wurde kritisiert, und die Identitäten der BetrachterInnen wurden seit den 1960er Jahren von Kunstpraxen wie von verschiedenen Theoriebildungen spezifiziert und differenziert.

Diese Verschiebung zieht natürlich auch andere Vorstellungen von kommunikativen Möglichkeiten und Methoden in Bezug auf das Kunstwerk nach sich, sofern weder dessen Form noch dessen Kontext oder BetrachterInnen fixiert oder stabil sind: Derlei Beziehungen müssen ständig (neu) verhandelt und in Begriffen von Publika oder Öffentlichkeiten aufgefasst werden. Dies bedeutet einerseits, dass das Kunstwerk selbst (in einem erweiterten Sinn) aus seinen traditionellen Formen (wie etwa dem Material) und Kontexten (Galerien, Museen etc.) gelöst wird, und andererseits, dass es sich in eine Bedingtheit in Bezug auf ein (anderes) Set von Parametern begibt, das als *Erfahrungsräume* beschrieben werden kann, das heißt: sich auf Begriffe von Betrachterschaft und den Aufbau kommunikativer Plattformen und/oder Netzwerke rund

um das Kunstwerk einlässt, die von verschiedenen *Ausgangspunkten* hinsichtlich der BetrachterInnen bedingt sind und sich je nach diesen Ausgangspunkten verändern.

Der BetrachterInnenblick ist natürlich nicht allein vom Werk und seiner Platzierung abhängig, sondern auch von der sozialen Verortung der BetrachterInnen (hinsichtlich Alter, Klasse, des ethnischen Hintergrunds, Gender, Politik etc.). Oder auch, breiter gesprochen, von Erfahrungen und Intentionalitäten. Wir können also von drei variablen Kategorien sprechen, die einander jeweils in ihrer Definition beeinflussen: Werk, Kontext und BetrachterIn. Keine von ihnen ist gegeben, jede von ihnen ist konflikthaft, ja agonistisch.

Wenn wir über Kunstproduktion und Repräsentation nachdenken, ist es daher von zentraler Bedeutung, diese Begriffe sowohl individuell als auch in ihrer Beziehung zueinander zu verhandeln. Und ebenso wie gegenwärtige Kunstpraxen gezeigt haben, dass weder das Werk noch der/die BetrachterIn formal definiert und fixiert werden können, ebenso haben wir auch letztlich realisiert, dass die Konzeption der Öffentlichkeit als Arena, in der man sich trifft und in die man sich einbringt, dematerialisiert und/oder erweitert ist. Wir begreifen Öffentlichkeit nicht mehr als Entität, als einen Ort und/oder eine Formation, wie dies Habermas' berühmte Beschreibung der bürgerlichen Öffentlichkeit nahe gelegt hat. Jürgen Habermas' soziologische und philosophische Untersuchung der Entstehung der so genannten "Öffentlichkeit", meist als normativ und idealistisch kritisiert, ist im Grunde eine Rekonstruktion der Ideale und des Selbstverständnisses der entstehenden bürgerlichen Klasse - die ein rationales Subjekt setzt, das außerhalb seiner selbst, *in* der Gesellschaft und *von* der Gesellschaft öffentlich zu sprechen imstande ist. Daher die Trennung zwischen dem *Privaten* (Familie und Haus: Eigentum),

dem *Staat* (Institutionen, Gesetze) und dem *Öffentlichen* (dem Politischen und dem Kulturellen).[1]

Wir müssen stattdessen die öffentliche Sphäre als fragmentiert denken, als etwas, das aus einer Vielzahl von Räumen und/oder Formationen besteht, die sich bald miteinander verbinden, bald voneinander abschotten, und die in konflikthaften und widersprüchlichen Beziehungen zueinander stehen. Zudem haben uns die Arbeiten von Oskar Negt und Alexander Kluge bewusst gemacht, dass die Interaktionen, die wir als Subjekte mit Öffentlichkeiten unterhalten, von unseren Erfahrungen abhängig sind. Es gibt nicht nur Öffentlichkeiten und Ideale von diesen, sondern auch *Gegenöffentlichkeiten*. Indem sie den Akzent auf den Begriff der Erfahrung legen, weisen Negt und Kluge nicht nur, in Habermas'schen Begriffen gesprochen, auf die Ungleichheit bezüglich des Zugangs zur öffentlichen Sphäre hin; er erlaubt es ihnen auch, Verhaltensweisen sowie die Möglichkeiten, zu sprechen und zu handeln, in verschiedenen Räumen zu analysieren. In ihrer Analyse sind sowohl der Arbeitsplatz als auch das eigene Haus "öffentlich", das heißt, sie sind Orte, an denen kollektive Erfahrung organisiert wird. Und sie versuchen eine spezifische, aber plurale Öffentlichkeit anzusetzen, die in Entgegensetzung zur normativen "bürgerlichen" Öffentlichkeit "proletarisch" genannt werden kann.[2]

Gegenöffentlichkeiten können als partikulare Parallelformationen von minoritärem und sogar untergeordnetem Charakter verstanden werden, in denen andere oder oppositionelle Diskurse und Praxen formuliert und verbreitet werden können. Wo der klassische bürgerliche Begriff von Öffentlichkeit Universalität und Rationalität für sich in Anspruch nimmt, behaupten Gegenöffentlichkeiten oft das Gegenteil und bringen konkret oft eine auf andere Identitäten und Praxen orientierte Umkehr

existierender Räume mit sich, wie etwa am Fall der Benutzung von öffentlichen Parks als Cruising Areas in der Schwulenkultur besonders deutlich wird. Das für bestimmte Verhaltensweisen vorgesehene architektonische Rahmengefüge bleibt hier unverändert, während der Gebrauch dieses Rahmengefüges drastisch gewandelt wird: Private Handlungen werden in der Öffentlichkeit ausgeführt.[3]

Nach Michael Warner haben Gegenöffentlichkeiten viele Eigenschaften mit normativen oder dominanten Öffentlichkeiten gemeinsam - dass sie als imaginäre Adressierung, als spezifischer Diskurs und/oder Ort existieren, dass sie Zirkularität und Reflexivität implizieren - und sind daher immer schon ebenso *relational*, wie sie *oppositionell* sind. Der Begriff der "Selbstorganisation" in der jüngeren Kunstgeschichte beispielsweise ist für sich besehen zwar zumeist ein oppositioneller Begriff, der gewiss mit Glaubwürdigkeit ausgestattet ist, aber er benennt deswegen noch keine Gegenöffentlichkeit. Selbstorganisation ist in der Tat ein Merkmal jeder öffentlichen Formation: dass sie sich nämlich als Öffentlichkeit durch ihre spezifische Weise der Adressierung herstellt und setzt. Eher schon bezeichnet Gegenöffentlichkeit eine bewusste Spiegelung der Modalitäten und Institutionen der normativen Öffentlichkeit, aber in Form eines Versuchs, andere Subjekte und tatsächlich andere Imaginarien anzusprechen:

"Gegenöffentlichkeiten sind 'gegen' [nur] in dem Maße, wie sie andere Weisen bereitzustellen versuchen, Geselligkeit unter Fremden sowie ihre Reflexivität zu imaginieren; als Öffentlichkeiten bleiben sie auf eine Zirkulation von Fremden orientiert, und zwar auf eine nicht nur strategische, sondern hinsichtlich der Zugehörigkeit und ihrer Affekte konstitutive Art und Weise."[4]

Wenn wir demnach über Öffentlichkeit nur im Plural sowie in Begriffen der Relationalität und der Verhandlung sprechen können, dann wächst dem Verständnis, der Setzung und der Rekonfiguration der Räume der Kunst als "Öffentlichkeiten" eine zentrale Bedeutung zu. Ist die Kunstwelt - jene öffentliche Arena, in der "wir", LeserIn wie Schreiber gleichermaßen, gerade verortet sind - als ein Fragment einer verallgemeinerten bürgerlichen Öffentlichkeit zu sehen, oder ist es möglich, dass sie gegensätzliche Sphären in sich enthält? Und wie verhalten sich diese zueinander? Wenn wir eine "Kunstwelt" genannte partikulare Öffentlichkeit analysieren, was sind dann ihre Abgrenzungen, und welcher strategische Gebrauch kann von ihr gemacht werden, um sich in andere öffentliche Sphären einzubringen? Schließlich bleibt die Frage, wie Kunstwerke und das sich um Kunst drehende Denken in diese verschiedenen Sphären intervenieren können - indem sie einerseits ihren Ausgangspunkt im spezifischen Fragment der Kunstwelt nehmen und sich andererseits direkt oder indirekt auf andere Sphären einlassen.

Wie die modernistische Konzeption des einzigartigen Kunstwerks und des Betrachters bzw. der Betrachterin erscheint die Idee der universellen, bürgerlichen Öffentlichkeit heute als rein historisch. Die wohlgeordnete bürgerliche Öffentlichkeit ist ebenso sehr wie andere Formationen ein Fragment, und die Frage ist in der Tat, ob sie jemals überhaupt als irgendetwas anderes denn als Projektion, als Ideal existiert hat. Als eine Projektion, die in unserer multikulturellen und hyperkapitalistischen, modularen Gesellschaft nicht mehr nützlich zu sein scheint. Vielleicht sollte diese Modulation der gesellschaftlichen Aufteilung in verschiedene Bereiche und spezialisierte Disziplinen als Grundlage für die Realisierung von Öffentlichkeit und ihre Fragmentierung in verschiedene Lager und/oder Gegenöffentlichkeiten gesehen

werden. Diese fragmentierten Sphären bilden zusammen die "imaginäre Institution der Gesellschaft", wie sie Cornelius Castoriadis beschrieben hat. Für Cornelius Castoriadis sind Gesellschaft und ihre Institutionen ebenso sehr fiktional wie funktional. Institutionen sind Teile symbolischer Netzwerke, und als solche nicht festgelegt oder stabil. Aber indem Castoriadis ihren imaginären Charakter in den Blick nimmt, gibt er auch zu verstehen, dass andere soziale Organisationen und Interaktionen imaginiert werden können: dass andere Welten tatsächlich möglich sind.[5]

Wenn wir die Kunstwelt als eine partikulare öffentliche Sphäre einführen, so müssen wir diesen Begriff entlang zweier Linien erforschen. Erstens als eine Sphäre, die nicht einheitlich ist, sondern agonistisch und eine Plattform für unterschiedliche und gegensätzliche Subjektivitäten, Politiken und Ökonomien: ein "Schlachtfeld", wie es Pierre Bourdieu und Hans Haacke definiert haben. Ein Schlachtfeld, auf dem unterschiedliche ideologische Positionen nach Macht und Souveränität streben. Und zweitens ist die Kunstwelt kein autonomes System, auch wenn sie manchmal danach strebt oder ein solches zu sein vorgibt, sondern von Ökonomien und Politiken reguliert, und sie steht in Verbindung mit anderen Feldern und Sphären, was nicht zuletzt in der kritischen Theoriebildung und in kritischen kontextuellen Kunstpraxen evident wurde.[6]

Da das formale, autonome Werk kein brauchbares Modell mehr abgibt, haben wir eine Reihe von Kunstprojekten erlebt, die ihren Ausgangspunkt in der Idee verschiedener Felder, wo nicht direkt in der Idee der Differenz selbst nehmen: Projekte, die sich auf ein spezifisches Set von Parametern und/oder eine spezifische Öffentlichkeit beziehen, die der verallgemeinerten und idealisierten entgegengesetzt ist. Wir sprechen, anders gesagt, von Werken, die

nicht von der Vorstellung der bürgerlichen Öffentlichkeit Gebrauch machen, sondern vielmehr von verschiedenen Fragmenten, Lager- und/oder Gegenöffentlichkeiten. Oder wenigstens von verschiedenen Ideen von Öffentlichkeit, seien diese utopisch oder heterotopisch. Es geht darum, zu wem und für wen man spricht, und unter welcher Voraussetzung. Wir sehen hier eine Proliferation der Formate, die durchaus über das gegenstandsbezogene, matrizenhafte Kunstwerk des Modernismus hinausgehen, vielmehr mit Modellen des Ausstellens und der kuratorischen Arbeit im Ausstellungskomplex umgehen und Selbstautorisierung mit Institutionskritik verknüpfen. Wir können aber auch eine taktische Nutzung von anderen Räumen als traditionellen Kunsträumen beobachten, wie Bildungseinrichtungen und Pädagogik, alternative Veröffentlichungspraxen, lokales und öffentliches Fernsehen, Street Culture und im Spezielleren der Raum von Demonstrationen, sowie schließlich die neue Sphäre der Netzkultur (z. B. Listendienste und Open-Source-Netzwerke).

Anstrengungen, neue Modelle oder neue Öffentlichkeitsformationen zu konstruieren, können vielleicht nicht als "die Antwort" auf solche Fragen gesehen werden, aber doch als Versuche, die Wege anzuzeigen, denen man zu folgen hätte, wollte man diese Fragen beantworten. Solche Plattformen müssen sich dadurch hervortun, dass sie nicht einzelne Projekte oder Interventionen in einer (verallgemeinerten) Öffentlichkeit erzeugen, sondern vielmehr einen kontinuierlichen Strom der Gegenöffentlichkeit zu konstituieren versuchen. Ein solches Vorhaben muss versuchen, eine spezifische Öffentlichkeit *und* ein (op)positionelles und/oder partizipatorisches Modell der Betrachterschaft, das dem (modernistischen) verallgemeinerten Modell entgegengesetzt ist, wahrzunehmen und zu konstruieren.

Und es bringt eine Rekonfiguration des (bürgerlichen) Begriffs von Öffentlichkeit in eine andere Arena hinein mit sich, in eine potenzielle Vielheit verschiedener, einander überlappender Sphären und Formationen. Es muss die Vorstellung von "der" Öffentlichkeit im Singular durch plurale Sub- und/oder Gegenöffentlichkeiten ersetzen. Die Aufgabe, die wir vor uns sehen, besteht dann in der Frage, welche Ideen solche Praxen hinsichtlich ihrer spezifischen Öffentlichkeit sowie ihrer Schnittstellen mit dieser entwickeln können und welche Ziele sie dabei verfolgen. *Relationale Öffentlichkeiten sind immer auch spezifisch.* Wir müssen daher diese verschiedenen Arenen und Möglichkeiten *sowie* Methoden der Interaktion in und zwischen diesen ausmessen und definieren. Und schließlich bleibt zu fragen, wie sich dies alles zu Kunstproduktion, Kunsträumen und -institutionen sowie deren "Publika" verhält und diese verändert.

Es ist offensichtlich, dass wir nicht nur eine andere Konzeption von Kunst und ihren Öffentlichkeiten beobachten können, sondern auch, seit kurzem, die Entstehung neuer Modelle für Kunstinstitutionen, die mit anderen Konzeptionen von Produktion und Repräsentation verbunden sind, und zwar sowohl in Form von alternativen Räumen als auch in Fällen aus öffentlichen Mitteln finanzierter Kunstinstitutionen.[7] Historisch gesehen, stellten die Kunstinstitution bzw. das Museum natürlich die bürgerliche Öffentlichkeit par excellence dar, einen Ort für rational-kritisches Denken und die (Selbst-)Repräsentation der bürgerlichen Klasse und ihrer Werte. Frazer Ward hat dies passend beschrieben:

"Das Museum leistete seinen Beitrag zur Selbstrepräsentation und Selbstautorisierung des neuen bürgerlichen Subjekts der Vernunft. Genauer, dieses Subjekt, diese 'fiktionale Identität' des Eigentümers und des reinen und einfachen Menschenwesens, war selbst ein verknüpfter Prozess von Selbstrepräsentation und

Selbstautorisierung. Das heißt, es war in seinem Inneren gebunden an seine kulturelle Selbstrepräsentation *als Öffentlichkeit*."[8]

Diese Rolle erscheint heute offensichtlich als rein historisch, zum Teil aufgrund der unterschiedlichen Erfahrungsräume der BetrachterInnen, aber auch aufgrund eines strukturellen Wandels bezüglich des Adressierungsmodus innerhalb vormals "bürgerlicher" Institutionen selbst. In der Tat wurden die Subventionierung und politische Unterstützung von Kunstinstitutionen und Kunstproduktion im Allgemeinen - selbst in ihren kritischeren und radikaleren Formen in der Neo-Avantgarde - durch ein Aufklärungsideal gestützt, das sich auf die Art und Weise bezog, wie die Selbstrepräsentation und Selbstautorisierung der bürgerlichen Klasse über eine spezifische Raumformation, eine spezifische Öffentlichkeit, wenn man so möchte, aufrechterhalten wurde. Der modernistische White Cube ist in diesem Sinn einfach eine räumliche Technik der Repräsentation, und genau dieser Konstitution der Sphäre selbst kommt zentrale Bedeutung zu, nicht den Objekten, Aussagen und Formulierungen in ihr. Dieses Aufklärungsmodell, das in einem gewissen Maße Avantgarde-Kunst, die Repräsentation anderer als bürgerlicher Werte des Verhaltens, der Ordnung und der Produktivität tolerierte, ist heute von einem gründlicheren kommerziellen Modus der Kommunikation abgelöst worden, von einer Kulturindustrie. Wenn das Aufklärungsmodell sein Publikum durch Disziplin, durch verschiedene Modelle der Schaustellung, die Subjekte als BetrachterInnen identifizierten, bildete und verortete, errichtet die Kulturindustrie ein anderes Kommunikationsmodell des Austauschs und der Interaktion durch die Warenform, das seinerseits Subjekte als KonsumentInnen identifiziert.

Für die Kulturindustrie wird der Begriff "der Öffentlichkeit", mit deren kontingenten Modi des Zugangs und der Artikulation, durch

den Begriff "des Marktes" ersetzt, der Warenaustausch und Konsum als Modi des Zugangs und der Artikulation impliziert. Das bedeutet auch, dass die Vorstellung der Aufklärung, die Idee rational-kritischer Subjekte und einer disziplinären sozialen Ordnung, durch die Vorstellung der Unterhaltung als Kommunikation, als Mechanismus der sozialen Kontrolle und Produzentin von Subjektivität ersetzt wird. Die klassischen bürgerlichen Orte der Repräsentation finden sich in gleicher Weise entweder durch Märkte ersetzt, so wie etwa die Mall den öffentlichen Platz ersetzt, oder in einen Raum des Konsums und der Unterhaltung transformiert, wie im Fall der gegenwärtigen Museumsindustrie. In diesem Sinn stellen Fragmentierung und unterschiedliche Erfahrungsräume für die Kulturindustrie keine ähnliche dekonstruktive Bedrohung dar, wie sie dies für die historische Formation der bürgerlichen Öffentlichkeit tun. Vielmehr können Fragmentierung und Differenz in Begriffen von KonsumentInnengruppen vermessen werden, als Marktsegmente mit besonderen Bedürfnissen und Wünschen, die zu beliefern und zu kommodifizieren sind. In der Tat muss Fragmentierung als eine der Bedingungen der neoliberalen Markthegemonie gesehen werden. Diese Bedingung der gleichzeitigen Fragmentierung und Kommodifizierung hat hinsichtlich der öffentlichen Finanzierung (die immer das Hauptinstrument von Kulturpolitiken bildet) auch direkte Konsequenzen für die Räume der Kunst, ob diese bürgerlich oder anderweitig orientiert sind.

Das Interesse an der Aufrechterhaltung der bürgerlichen öffentlichen Sphäre und ihrer Institutionen wie dem Museum und dem Ausstellungsraum geht deutlich zurück, und zwar von links *wie* von rechts. Und in einer fragmentierten und differenzierten Öffentlichkeit werden wir sowohl Prozesse der Selbstrepräsentation und Selbstautorisierung als auch deren Anfechtungen auf

unterschiedliche, immer spezifische Weisen, vielleicht in Begriffen der Singularität und jedenfalls der Artikulation zu definieren, zu adressieren und zu etablieren haben. Sicherlich können wir nicht, noch wollen wir dies, die bürgerliche Kategorie von Kunstraum und Subjektivität sowie die angrenzenden Avantgarde-Begriffe von Widerstand aufrechterhalten, behaupten oder zu ihnen zurückkehren. Stattdessen brauchen wir nicht nur neue Fertigkeiten und Werkzeuge, sondern auch neue Konzeptionen "der Öffentlichkeit" als relational, artikulatorisch und kommunikativ. Ich würde vorschlagen, dass wir unseren Ausgangspunkt genau in der Erschütterung stabiler Kategorien und Subjektpositionen nehmen, im Interdisziplinären und Intermediären, im Konflikthaften und Trennenden, im Fragmentierten und Permissiven - in verschiedenen *Räumen der Erfahrung* gleichsam. Wir sollten über einen solchen widersprüchlichen und nicht-einheitlichen Begriff einer öffentlichen Sphäre nachzudenken beginnen, und über die Kunstinstitution als Verkörperung dieser Sphäre. Wir können sie vielleicht als die räumliche Formation dessen - oder als eine Plattform dafür - verstehen, was Chantal Mouffe eine *agonistische Öffentlichkeit* genannt 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."[9]

In ihrer Arbeit über die agonistische Öffentlichkeit kritisiert Mouffe bezeichnenderweise Habermas für seine Trennung zwischen dem privaten und dem öffentlichen Bereich sowie die Vertreibung der Politik aus dem Ersteren, ebenso wie dafür, dass

sein Glaube an unparteiliche öffentliche Institutionen (das heißt in Wirklichkeit an unparteiliche Positionen) auf ein grundlegendes Unvermögen hinausläuft, mit Pluralismus und Differenz umzugehen. Mouffe vertritt stattdessen einen "konfliktuellen Konsens", der die Diskurse, Institutionen und Demokratieformen vervielfacht. Wir können auf diese Weise nicht nur über Fragmentierung und Gegenöffentlichkeiten nachzudenken beginnen, sondern auch über Verbindungen zwischen ihnen. Diese Verbindungen können begrifflich als Äquivalenzketten zwischen Fragmenten gefasst werden, die verschiedene Kämpfe und Sphären verknüpfen, und wir können versuchen, verschiedene Öffentlichkeiten oder Formate der kulturellen Produktion - den Ausstellungskomplex, die Bildungseinrichtung, öffentliches Fernsehen u. a. - genau als Arena für diese Bestreitungen und Artikulationen anzusetzen.

---

[1] Vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* [1962], Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.

[2] Vgl. Oskar Negt / Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972.

[3] George Chauncey, "Privacy Could Only Be Had in Public", in: Joel Sanders (Hg.), *Stud – Architectures of Masculinity*, New York: Princeton Architectural Press 1996.

[4] Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books 2002, 121 f.

[5] Vgl. Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie* [1975], Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.

[6] Vgl. Pierre Bourdieu / Hans Haacke, *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, Frankfurt/M.: Fischer 1995.

[7] Von besonderem Interesse ist hier nicht nur die Transformation von "bürgerlichen" Kunstinstitutionen durch bestimmte AkteurInnen, sondern auch die gegenwärtige Bewegung hin zur gewollten Selbstinstitutionalisierung in Kunst- und kunstnahen Plattformen wie dem Center for Land Use Interpretation, dem Center for Urban Pedagogy, der Copenhagen Free University, der Community Art School, des Institute of Applied Autonomy, The Invisible Academy, der School of Missing Studies, der University of Openness und der Université Tangente, die alle in bestimmter Weise Bildungseinrichtungen spiegeln und umwenden. Hier werden Diskurse nicht durch eine Negation des öffentlichen Charakters entwickelt und in Umlauf gebracht, sondern durch freiwillige und taktische Selbstinstitutionalisierung. Gesellschaftsmaschinen, die der Wissensproduktion dienen, werden zu subjektiven Maschinen – durch Identität produziert, anstatt Identität zu produzieren.

[8] Frazer Ward, "The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity", *October* 73, Summer 1995, 74.

[9] Chantal Mouffe, "Für eine agonistische Öffentlichkeit", in: Okwui Enwezor et al. (Hg.), *Demokratie als unvollendeter Prozess*, Ostfeldern-Ruit: Hatje-Cantz 2002, 104 f. Für eine elaboriertere theoretische Darstellung des Begriffs des "Agonismus" vgl. Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, London: Verso 2000.