02 2004

Öffentlichkeit und die Aufgaben der "progressiven" Kunstinstitution

Simon Sheikh

Übersetzt von Therese Kaufmann

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) anbelangt. 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." [1]

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 sind, die von verschiedenen Erfahrungen abhängen, vor allem in einen Antagonismus von bürgerlichen Idealen und proletarischen 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 zueinander 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, sondern konfliktuell ist

und als Plattform für verschiedene und gegensätzliche Subjektivitäten, Politiken und Ökonomien dient: 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, gemäß dem 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 kriti-scher Orte beobachten bzw. zumindest deren rechtliche Regulierung, wenn sie außerhalb der staatli-chen 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 Interdiziplinären 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." [2]

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.

---

[1] Frazer Ward, "The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity", October 773, Simmer 1995, 74

[2] Chantal Mouffe, "Für eine agonistische Öffentlichkeit", in Okwui Enwezor et al. (Hg.), *Demokratie als unvollendeter Prozess*, Ostfeldern-Ruit: Hatje-Cantz, 2002, 104f.