

# Die ganze Welt. Ein Austausch zu Relevanz in der Kunst

Nina Bandi, Marina Belobrovaja, Rachel Mader, Bernadett Settele, Siri Peyer

**Rachel Mader (23. Juli 2017):** Mein anhaltendes Interesse an politisch engagierter Kunst hat mit der fast sturen Beharrlichkeit zu tun, mit der die darunter subsumierten Praktiken der verführerischen Autonomie zu trotzen versuchen und sich gesellschaftliche Realitäten vornehmen. Dass die Kalibrierung auf die außerkünstlerischen Referenzen höchst unterschiedlich sein kann, scheint dabei zwar in gewisser Weise selbstverständlich. Dennoch hat sich gerade die Frage danach, wie der politische Rahmen abzustecken ist, auf den sich die jeweilige Praxis bezieht, in letzten Jahren meiner Ansicht nach ungünstig entwickelt. Der Eindruck, dass die Kunst sich häufig gleich um das große Ganze, oder anders gesagt, die Weltpolitik zu kümmern habe, entstand bei mir bei der Durchsicht einer ganzen Reihe von politisch engagierten Kunstinitiativen.

Exemplarisch zeigen sich die Merkmale einer solchen Argumentationsweise in den einleitenden Voten, von *Truth is concrete*, der 2012 durchgeführten Ausgabe des Festivals Steirischer Herbst in Graz: »These have been months, years of unbelievably fast change all over the world. Uprisings in the Arabic world. Revolutions and counter-revolutionary attempts. Islamic threats and the fetishisation of Islamic threats. Demonstrations and repercussions in Russia, Ukraine, Belorussia ... Persecution of artists – sometimes under a bright spotlight as in the cases of Pussy Riot or Ai Wei Wei, but more often unnoticed by a broader public. The nuclear disaster in Japan. The appearance (and disappearance?) of Occupy all over the world. The rise of the right wing in many countries – often as a side-effect of the financial devastations that threaten the whole European project. The fundamental destruction of social, educational and cultural structures ... Where to start, where to end? On our travels during the last one and a half years – be it to Zuccotti or Tahrir Square, to Japan after Fukushima or to Moscow during the wave of demonstrations, to London, Budapest, Athens, Istanbul, Ramallah, Tel Aviv, Tunis, Rio or Buenos Aires – everywhere artists were among the first to get involved, among the first to join the political and social movements. But how did art, how did artistic strategies and tactics play a role? At a time when art, theory and practice seem to

be constantly lagging behind reality? When art is seen more and more as a mere leftist hobby rather than a foundation of humanity?»<sup>1</sup>

Mit ähnlich großer und emphatischer Geste, aber auch optimistischer, begründete Artur Żmijewski die kuratorischen Entscheide, die er als Kurator der 7. Berlin Biennale im selben Jahr gesetzt hat: »Wo stehen wir heute? Europa erlebt eine Woge von Ausländerfeindlichkeit. Politiker bemühen sich um die Wiederbelebung alter Ressentiments, um sie für politische Agenden in Dienst zu nehmen. In den Niederlanden, in Griechenland, in Großbritannien und weiteren Ländern wird die Unterstützung für die Kultur zusammengestrichen – auch in Deutschland wird sie durchaus prominent zur Debatte gestellt. In Russland findet eine Hexenjagd auf Künstler statt, manche, wie Mitglieder der Gruppe Pussy Riot, wurden eingesperrt. [...] In einer solchen Situation ist es meiner Meinung nach nicht genug, wenn Kunst nur für den Erhalt der eigenen Position kämpft, sich auf die Forderung nach öffentlichen Mitteln beschränkt und an den wirtschaftlichen Profiten teilhat, die sie schafft. Das ist gut und richtig; hilfreich wäre aber auch eine Kunst, die raffiniert und kreativ genug ist, sich in gesellschaftliche Transformationsprozesse einzubringen.«<sup>2</sup>

Nebst dem, dass ich ein solch immenses Bezugsfeld für die Kunst als eine heillose Überforderung erachte, sind mir an diesem weit gespannten Bogen auch weitere Aspekte ungeheuer. Da ist zum einen die eigentümliche Kanonisierung der weltpolitischen Gemengelage, die durch die Flughöhe der Aufzählung nur mehr und immer wieder dieselben ikonischen Momente benennt und jegliche Spezifik außer Acht lässt. Unangenehm ist mir auch der fast durchwegs alarmistische Tonfall, der sich aus der Aneinanderreihung dieser Worst-of-Szenarien ergibt, worauf nicht selten ein dringlicher Aufruf zum Handeln folgt. Immer wieder wird in diesen Momenten auch die Rolle der Kunst bzw. der Künstler\*innen angesichts der drastischen Umstände beschrieben: einmal gehören sie zu den ersten, die sich der Ungerechtigkeit in den Weg stellen, ein anderes Mal ist es der kreative Zugang zur Welt, der als Lösungsweg und Perspektive behauptet wird.

Mein Unwohlsein – das zuweilen in Ärger umschlägt – hat wohl damit zu tun, dass durch solche diskursive Volten der Kunst eine Aufgabe zugeschrieben und -geschoben wird, an der sie nicht nur zwangsläufig scheitert, sondern zugleich die Diskursproduzent\*innen von ihrer eigenen Pflicht enthebt. Die aufgeregte Rede gefällt und genügt sich in ihrem Engagement und der plötzlichen Wichtigkeit der Weltlage. Die Aussage einer Relevanz in der Kunst wird so zu einer emphatisch, prahlerischen Behauptung und Teil einer aktuellen politischen Empörungskultur, zu der die Kunst nur in wenigen Fällen einen produktiven Beitrag leisten kann.

**Marina Belobrovaja (22. August 2017):** Ähnlich erging es mir vor einigen Wochen, als ich von der documenta in Kassel zurückgekehrt war, genervt über ein wieder einmal medienwirksam angepriesenes überdimensionales Großereignis, das in einem Rundumschlag mit Phänomenen wie Kapitalismus, Kolonialismus, Globalisierung, der Klimaerwärmung oder der Migration abrechnet. Während ich mich von einem überladenen Ausstellungsort zum nächsten durch die von Kleiderbilligketten, Fett triefenden Imbissbuden, Shisha rauchenden Männern, bettelnden Punks, Kinderwagen schiebenden Müttern überfüllten Straßen bewegte, genoss ich sogar ein wenig meine eigene Empörung. Vor lauter vorformulierter Kritik, die sich meiner Rezeption in jeder Werkbeschreibung aufdrängte, vermochte sich diese

<sup>1</sup> Zitat von der Website: <http://www.truthisconcrete.org/about/> (aufgerufen: 27. August 2019).

<sup>2</sup> Artur Żmijewski zitiert nach der Website der 7. Berlin Biennale: <http://blog.berlinbiennale.de/allgemein/%E2%80%9E7-berlin-biennale-fur-zeitgenossische-politik%E2%80%9D-von-artur-zmijewski-27712> (aufgerufen: 4. Dezember 2018).

Monsterausstellung – obwohl gerade bei dieser Ausgabe so viel Aufmerksamkeit auf die soziogeographische Verortung Athen-Kassel gelegt wurde – nicht darum zu kümmern, was um sie herum, auf den Bänken und in den Straßen, in den umliegenden Cafés und in Supermärkten, in Wohnungen, Schulen, Unternehmen, im Leben derjenigen geschah, denen sie alle fünf Jahre vor die Nase gesetzt wird. Heute habe ich nicht die geringste Absicht, meine kritische Einschätzung zu revidieren. Worüber ich aber, während ich das hier schreibe, unsicher bin, ist die Frage, wie produktiv eine solche Einschätzung sein kann.

Ich frage mich, ob meine und unsere Kritik nicht ebenso pauschal formuliert ist wie das, was wir kritisieren. Liegt dieser kritischen Haltung nicht ein apriorischer Verdacht zugrunde, der vor allem als ein Distinktionsmerkmal einer eingeschworenen Gemeinschaft zu verstehen ist? Immer wieder mache ich die Beobachtung, dass ich innerhalb meines Umfelds nicht gerade herausgefordert bin, meine Meinungen und Einschätzungen von Kunstwerken eingehend zu begründen. Ob meine über Floskeln, Gesten, oder Laute geäußerte kritische Haltung in erster Linie der Bekundung der Zugehörigkeit unter Gleichdenkenden, also mehrheitlich einem identitären Zweck dient? Ich stelle fest, dass die damit einhergehende Ungenauigkeit dazu führt, dass ich mir nicht mehr die Mühe mache, Kritik zu Ende zu denken: die kritisierten Werke genauer unter die Lupe zu nehmen, der Frage nachzugehen, welche Dispositive, in Anbetracht welcher Interessen, unter wessen Beteiligung, unter welchen Konditionen und so weiter in jedem konkreten Werk zum Zuge kommen.

Jetzt gehe ich die Ausstellungsräume in Kassel gedanklich noch einmal durch, rekapituliere die Arbeiten, die ich in Erinnerung behalten habe. Wie wäre es wohl, wenn ich diese Werke außerhalb des bestehenden Ausstellungssettings sehen könnte, also ohne dass sich bei mir die Suche nach dem politischen Link schon beim Betreten des Ausstellungsraums reflexartig einstellt? Ist es nicht in erster Linie der Ausstellungskontext, der zunehmend zum Ort eines moralischen Imperativs, der Anklage und der Empörung geworden ist? Die kuratorische Arbeit beschränkt sich heute nicht auf die Auswahl von Werken, ihre Hängung und Präsentation, sondern besteht vor allem in der Produktion von Diskursen. So gehört es zu ihren Aufgaben, bestimmte Aspekte eines Werks zu betonen und auf diese Art und Weise auch die Rezeption eben dieser Werke in eine bestimmte Richtung zu lenken. Der Titel der Ausstellung, die Begleittexte, die Nachbarschaft der Werke, die zumeist über die eigentlichen, technischen Angaben hinausreichenden Werkinformationen, Interviews in Tageszeitungen sind Bühnen, auf denen sich diese Bedeutungen, Lesbarkeiten, Kausalitäten und Auslegungen, die über das Werk hinausgehen, produzieren lassen.

Gedanklich wieder durch die Straßen von Kassel streifend, ertappte ich mich dabei, eine andere Ausstellungslogik zu entwerfen. Zusammen mit anderen Besucher\*innen würde ich mir diese Ausstellung ansehen und gleich vor Ort beginnen, mit ihnen darüber zu streiten, was das hier alles soll, meint, versucht. Die Künstler\*innen wären dann auch vor Ort und würden sich gemeinsam mit den Kurator\*innen an den Streitgesprächen beteiligen. Sie würden von ihrem Interesse und ihren Zweifeln erzählen und sich Kritik anhören, ihre Anliegen beschreiben und andere Deutungen der Werke gelten lassen. Die Kunstkritiker\*innen wären auch da und würden vor Ort berichten, welche Wendungen die Debatten nehmen. Keine bedeutungsproduzierenden Pauschalansagen, keine sinnentleerten Rundumschläge,

keine notorische Kritik, kein selbstgefälliges Einvernehmen. Das wäre richtig gut und lustig, direkt und in Echtzeit.

**Siri Peyer (17. August 2017):** Bei der Beschäftigung mit den von euch beschriebenen Tendenzen stellt sich für mich folgende Frage: Wie können kritische, soziale oder politische Ansprüche an die Funktion der Kunst artikuliert werden, ohne dabei entweder in Pathos oder in Sarkasmus zu verfallen?<sup>3</sup> Dabei hilft es nicht, das unguete Gefühl zu haben, den Zugang zu diesem sehr spezifischen Diskurs, größtenteils der eigenen privilegierten Position zu verdanken.

In ihrem Text *There's No Place Like Home* stellt sich Andrea Fraser ähnliche Fragen.<sup>4</sup> In ihrer Analyse des Kunstsystems erkennt sie eine hartnäckige und scheinbar immer weiter wachsende Trennung zwischen den legitimierenden Diskursen – vor allem deren kritischen und politischen Forderungen – und den konkreten gesellschaftlichen Bedingungen (social conditions) von Kunst. Sie beschreibt diese Trennung als »ein Graben zwischen dem, was eine große Mehrheit von Kunst ist (gesellschaftlich und ökonomisch) und dem, was die jeweiligen Produzent\*innen oder Kritiker\*innen behaupten die Kunst tue und/oder bedeute«.<sup>5</sup>

Als Konsequenz empfindet sie die meisten Formen des Engagements innerhalb und mit der Kunstwelt als so konfliktbelastet, dass diese für sie unerträglich geworden sind. Dies auch aufgrund der Informationen, die sie bei ihren Recherchen zu den Verstrickungen und Machenschaften innerhalb der Kunstwelt zusammengetragen hat:<sup>6</sup> Eine große Anzahl der weltweit wichtigsten zeitgenössischen Kunstsammler\*innen und Vorstandsmitglieder von Museen haben ihr Vermögen im Finanzmarkt erwirtschaftet. Sie waren direkt in die Subprime-Krise involviert, bekämpfen jegliche politische Anstrengungen für Steuererhöhungen und Regulierungen des Finanzmarktes und befürworten zudem die Kürzung von öffentlichen Geldern.<sup>7</sup> Gemäß Fraser profitiere die zeitgenössische Kunstwelt direkt von der zunehmenden globalen Ungleichheit und sei ein gutes Beispiel für einen sogenannten »Winner-takes-all-Markt«, der Wenige – meistens diejenigen, die schon viel haben – mit großem ökonomischem und symbolischem Kapital ausstattet und die überwiegende Mehrheit in prekären Verhältnissen zurücklässt.

Frasers Überlegungen führen mich zur Frage, was für Handlungsmöglichkeiten noch übrig bleiben. Auch sie stellt diese Frage und antwortet mit einem Zitat aus Pierre Bourdieus *Regeln der Kunst*: »Was ist denn tatsächlich dieser Diskurs, der von einer (sozialen oder psychologischen) Welt spricht, aber in einer Weise, als würde er nicht von ihr sprechen; der von dieser Welt nur sprechen kann, wenn er so spricht, als spräche er nicht darüber, das heißt in einer Form, die für den Autor wie den Leser eine Verneinung – im Freudschen Sinn – dessen vollzieht, was er zum Ausdruck bringt?«<sup>8</sup> Über diesen von Bourdieu eingeführten, auf Freud zurückgehenden Begriff der Verneinung bin ich bei der Lektüre erstmals gestossen. Es erscheint mir heute gar nicht so, als ob der Kunstdiskurs von der gesellschaftlichen und psychologischen Welt spricht, als »ob er nicht davon sprechen würde«, vielmehr spricht er unaufhörlich von der »realen Welt« und behauptet auch gerne, reale Effekte zu produzieren.

Fraser erkennt eine solche Verneinung unter anderem im Dilemma kritischer Kunstpraktiken, selber Teil des Kunstsystems zu sein, das sie in Frage stellen und dessen dominierendes ökonomisches Prinzip einem »Winner-takes-all-Markt« entspricht.

<sup>3</sup> In ihren Forderungen an die Funktion der Kunst wäre Thomas Hirschhorn ein Beispiel für jemanden, der sich dabei des Pathos bedient, während in Renzo Martens Kommunikation sehr viel Sarkasmus anzutreffen ist – nichtsdestotrotz ist es beiden sehr ernst mit ihren Ansprüchen.

<sup>4</sup> Fraser 2012.

<sup>5</sup> Fraser 2012, S. 30.

<sup>6</sup> Fraser 2011.

<sup>7</sup> Dem könnte man Renzo Martens Kritik hinzufügen, dass viele private Sammlungen und Sponsoring-Gelder auf der Ausbeutung des globalen Südens basieren.

<sup>8</sup> Bourdieu 2001.

So werde trotz allen sozialen, ökonomischen und politischen Forderungen die unvermeidliche eigene Mittäterschaft geleugnet. Die Forderungen und Bezugnahmen, die aus einer eindeutigen politischen Haltung hervorgehen, helfen dabei, mit den eigenen inneren Widersprüchen zu leben, die gezwungenermaßen entstehen, weil wir alle Teil dieser ungerechten Gesellschaft seien. Sie helfen dabei, uns nicht mit unseren eigenen sozialen Bedingungen, mit unserer eigenen privilegierten Position beschäftigen zu müssen, indem sie diese eigenen inneren Konflikte in sich opponierende, idealisierende und dämonisierende Positionen externalisieren, die eingenommen oder abgelehnt werden können. So werde die eigene Verstricktheit in die problematische Weltsituation, in symbolischen, intellektuellen oder künstlerischen Gesten und Positionierungen externalisiert. Denn diese materiell zu lösen – auch nur in dem geringen Ausmaß, das uns möglich wäre – würde mit Entscheidungen einhergehen, welche große Entbehrungen mit sich bringen.

Behauptungen sind ein Sich-Positionieren, das oftmals der Stringenz willen die eigenen widersprüchlichen Verstrickungen und Konflikte negiert – sonst verlieren die Argumente und Forderungen ihren Nachdruck. Und genau in diesem unauflösbaren Problem der Eingebundenheit in ein konfliktbehaftetes (soziales) Feld sehe ich ein mögliches kritisches und politisches Potential von Kunst. Das Dilemma der Unmöglichkeit einer Eins-zu-Eins-Umsetzung von Behauptungen ist wohl nicht zu umgehen, aber es kann /und muss *in situ* konfrontiert und thematisiert werden. Und vielleicht ist jede Form von Für-Etwas-Einstehen, wie ineffektiv diese auch sein möge, besser als das Gefühl der eigenen Hilfslosigkeit im Angesicht der Größe der uns überwältigenden gesellschaftlichen und politischen Kräfte.

**Bernadett Settele (6. September 2017):** Wie haben frühere Versuche ausgesehen, in Echtzeit für etwas einzustehen und so gesellschaftliche Relevanz für die Kunst zu erlangen? Ich schlage einen Blick in die Geschichte vor, um eine Vorstellung davon zu gewinnen, worin transformatorische Politiken und Gesten der Kunst bestehen könnten und bestanden haben. Ich versuche also, eine exemplarische historische Situation in die Überlegungen einzubeziehen, um an Spezifik zu gewinnen.

Die Forderung nach gesellschaftlicher Relevanz in der Kunst der 1960er Jahre geht mit dem Anzweifeln des tradierten, statischen Kunstbegriffes einher, von Kunst als in sich geschlossenem Werk und verkäuflichem Produkt, und sie tritt für Interaktion und das Eingreifen des Publikums ein, so fasst Isabel Zürcher die großen Linien der Entwicklung zusammen.<sup>9</sup> Die Neuausrichtung der Kunst weist in verschiedene Richtungen, zur Theoretisierung (Vertextlichung, konzeptuelles Arbeiten, Dokumentation und Fotografie) und zum Fokus auf Happenings und raumfüllende Materialinstallationen (Prozess, Körper, Anordnung). Damit werden Formen gedacht, die Logiken künstlerischer Autor\*innenschaft nicht per se auflösen, aber doch Produktion und Rezeption in ein neues, gleichwertigeres Verhältnis bringen.

Ganz konkret und exemplarisch mag dabei das Schaffen und Umwerten von Räumen im Zentrum stehen. In der Ausstellung *Für Veränderungen aller Art* von 1969 in der Kunsthalle Basel, kuratiert von Peter Althaus, bestand die Geste darin, Räume »für offene Verläufe« zur Verfügung zu stellen. Der erste Stock der Kunsthalle stand mit erweiterten Öffnungszeiten, ohne besondere Regeln vorzugeben, ganz einfach für das Publikum offen. Dazu wurde eine neue Rampe gebaut, die seitlich vom Hof der Kunsthalle direkt ins obere Geschoß führte. Gleichzeitig blieb das

<sup>9</sup> When Attitudes Escape Form 2004, S. 9.

Hauptportal geschlossen. Manche Künstler\*innen übrigens, wie Samuel Buri, waren über die gesamte Dauer der Öffnungszeiten anwesend. Andere, wie Jochen Gerz, leisteten die Arbeit zuvor und blieben abwesend: Gerz' Beitrag bestand in einem Zettel mit der Aufschrift »Es findet anderswo statt.«

Besonders die bisherigen, zuvor bestimmenden Akteur\*innen des Kunstfeldes nahmen dies als Abkehr von der Kunsthaftigkeit und von nachvollziehbaren Kriterien der Qualität wahr. Der scheidende Präsident des Basler Kunstvereins, Hans Theler, bekennt im Mai 1971: »Tut mir leid, meine Damen und Herren, da komme ich nicht mehr mit.« »Die chaotische Situation im Kunstangebot«, so Theler, öffne »der Scharlatanerie und dem Nichtkönnen alle Türen«, und er fordert demgegenüber »Kunst in hoher und erkennbarer Qualität« ein.<sup>10</sup> Für diese Zeitgenoss\*innen bedeutete die Aktion in der Kunsthalle, sich mit einem Verlust von Qualität oder doch zumindest von gewissen bekannten und gut eingeführten Qualitätskriterien abfinden zu müssen.

Heute fällt die Konkretheit des Ansatzes ins Auge: Etwas für andere öffnen, etwas miteinander anstellen, Räume gemeinsam umwerten – überhaupt: Räume (anders) besetzen – ist konkrete politische Praxis, um den Jargon der 1970er Jahre zu bemühen. Dabei argumentieren diejenigen, denen die Verantwortung für den Generationenbruch zugeschrieben wird, durchaus im Diskursfeld der Kunst: als Hinwendung zu Materialität, als Aufzeigen von künstlerischen Prozessen, als sich erneuernde und öffentlich werdende Selbstreflexivität der künstlerischen Produktion, als Hinwendung zu Kommunikation und zum Prinzip der Information, wie bei Szeemann.<sup>11</sup> Und auch hin zu Verläufen und Prozessen, zu Rezeption, zum Publikum, wie bei Althaus. Die Forderung tritt als Praxis zutage, sie genügt sich nicht in der Behauptung oder im Kommentar. Sie unternimmt etwas, dessen Verlauf unabsehbar ist; sie interessiert sich für die Konsequenzen. Dieser Ansatz beinhaltet das Abgeben von Gestaltungsmacht, von Kontrolle, er ist anti-institutionell und in gewisser Weise auch anti-souveränistisch.

Wenn auch das Publikum zu umarmen vielleicht keine wirkliche Lösung für die Frage ist, wie Kunst sich heute als politisch entwerfen kann: Die Geste bzw. Praxis der Öffnung unterscheidet sich von der Globalrhetorik der politischen kuratorischen Statements, die kriegerische Ereignisse, Ungerechtigkeiten und Krisen aller Art kommentieren und aufarbeiten möchten. Die Basler Ausstellung *When Attitudes Escape Form* öffnete den Seiteneingang im ersten Stock durch die temporäre Treppe zum Innenhof und verschloss das Hauptportal. Genutzt wurde der frei zugängliche Ausstellungsraum übrigens vor allem durch Jugendliche – als eine Art Jugendzentrum. Nicht besonders spektakulär, aber eine wirksame Veränderung.

**Nina Bandi (25. Oktober 2017):** Angesichts der von euch ausgeführten Gedanken sehe ich ein Dilemma, das sich – zugegebenermaßen recht plakativ und vereinfachend – wie folgt zuspitzen ließe: auf der einen Seite die Kunst als Teil einer kapitalistisch durchtränkten Wirklichkeit, die ich am liebsten kleingetreten in den Müll werfen wollte ob ihrer Komplizenschaft, ihrer Heuchelei, und ihres Profitismus, auf der anderen Seite der viel gehegte Anspruch – auch meiner, unserer? –, Kunst als etwas zu verstehen, das gesellschaftlich eingreift, verändert, Strukturen aufdeckt und in Frage stellt, neue Sicht- und Erfahrungsweisen ermöglicht, etc. Hier stellt sich daher einmal mehr die Frage, was es nun sein könnte in der Kunst, mit der Kunst, aus der Kunst heraus, wodurch sich diese zweite Spur verfolgen ließe?

<sup>10</sup> Vgl. *When Attitudes Escape Form*, S. 8.

<sup>11</sup> Vgl. die Ausstellungen von Harald Szeemann in der Kunsthalle Bern wie *Live in your Head* 1968, *When Attitudes become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information* 1969, und die *documenta 5* in Kassel 1972; sowie *Information* von Kynaston L. McShine im MoMA New York 1970.

Einerseits ist klar, und das habt ihr in unterschiedlichen Varianten bereits ausführlich geschildert, dass das Feld der Kunst (und da insbesondere der bildenden Kunst) durch und durch in die ökonomischen, sozialen und politischen Machtstrukturen integriert ist, die die ausbeuterischen und zerstörerischen Weltverhältnisse ausmachen. Hinzu kommt, dass ›wir‹ aus unterschiedlichen zwar, aber dennoch insgesamt aus privilegierten Positionen heraus in diesem Kunstfeld agieren und über dieses sprechen. Wenn wir also nach der Funktion der Kunst, des Kunstfeldes, in diesem größeren Ganzen fragen, wobei diese Perspektive oder auch Flughöhe von euch ja bereits mehrfach in Frage gestellt wurde, ergibt sich für mich unweigerlich die Antwort: »nichts, außer dem Schleifen der Räder im Getriebe.« Ich denke, dass bereits der Anspruch, dass Kunst an sich irgendetwas anderes sein sollte, irgendein edles Alleinstellungsmerkmal besitzen sollte, ein großer Irrtum ist, und sich nur aus einem falsch verstandenen Autonomieverständnis speisen kann.

Und dennoch, oder deswegen umso mehr, was macht es aus? Aus welchem Antrieb, aus welchen Gründen, wodurch lässt sich der Kunst so etwas wie eine gesellschaftliche und politische Relevanz zuschreiben (oder ist es vielleicht einfach eine Relevanz für mich, uns, mein Umfeld)? Und da gibt es zwei mögliche Antworten. Zum einen, und das wurde in diesem Text auch schon mehrfach angesprochen, ergeben künstlerische Herangehensweisen die Möglichkeit, das eigene Tun zu reflektieren, und diese Reflexion sowohl im Arbeitsprozess als auch in den künstlerischen Resultaten zum Ausdruck zu bringen. Dass dies oft in einer sehr ambivalenten Art und Weise geschieht, z.B. im Sinne eines Ablasshandels angesichts der Verkennung der materiellen Bedingungen der eigenen Involviertheit, sei dahingestellt.

Zum anderen sehe ich eine weitere Komponente, die sozusagen in der Kunst selbst liegt. Diese hat mit der Art und Weise zu tun, wie künstlerische Praxis das Verhältnis von Sprache und Bild, von Diskurs und ›sinnlicher‹ Wahrnehmung, von Bedeutung erzeugen/zuschreiben und dem Denken an sich verhandelt. Eine künstlerische Auseinandersetzung hinterfragt somit auch den Status von Diskurs und Sprache, was sehr wohl eine politische Dimension hat. Worauf ich hiermit auch hinweisen möchte, ist, dass künstlerische Praktiken spezifische Aushandlungen beinhalten, die nicht dem eigen sind, was sich als Kunstfeld definiert. Vielmehr sind diese Teil einer alltäglichen ›Wirklichkeit‹. In künstlerischen Formaten erfahren sie aber eine Zuspitzung und Intensität, einen Möglichkeitsraum, der andernorts oft nicht gegeben ist.

Damit ist nun weder gesagt, unter welchen Bedingungen dies geschieht und wie diese den Handlungsraum strukturieren, noch dass dies der Kunst in jedem Fall und ausschließlich inhärent ist. Es geht nicht um eine Anrufung eines Ideals der Autonomie der Kunst. Im Gegenteil, gerade dieses Merkmal zeigt, wie verschränkt Kunst und die gesellschaftliche Realität sind, oder wie diese eben nicht zu trennen sind. Und darauf müssten wir vielleicht den Fokus legen und schauen, was dort geschieht.

Ich habe zu Beginn von einem Dilemma gesprochen. Die Gegenüberstellung von einer systemisch bedingten gewaltvollen Logik und gut gemeinter Intention ist natürlich zu einfach und gerade die Verschränkungen und die sich daraus ergebenden Widersprüche prägen jegliches Handeln (nicht nur) im künstlerischen Feld. Worauf es aber ankommt, ist, sich zu vergegenwärtigen, Teil einer ausbeuterischen Geschichte, einer ›Realität‹ von Unterdrückung, Gewalt und Zerstörung zu sein, und

in einem künstlerischen Feld zu agieren, das genau diese Geschichten auch beinhaltet, und gleichwohl dem Begehren nachzugehen, handeln zu wollen, verändern zu wollen, intervenieren zu wollen, sich zu einem gewissen Grad diesen Umständen entziehen zu wollen, etwas ›anderes‹ schaffen zu wollen – ohne gleichzeitig die Umstände damit immer wieder zu akzeptieren und sogar zu reproduzieren. Aus diesem Dilemma findet sich kein einfacher Ausweg, und wenn, dann müsste er mit irgendwelchen Allmachtsfantasien unterlegt sein, die wiederum aus anderen Gründen äußerst problematisch sind. Die interessantere Frage ist daher vielleicht auch, wie künstlerische Herangehensweisen mit diesem Dilemma umgehen, und sich dadurch wiederum eine politische und gesellschaftliche Relevanz erstreiten.

**Marina Belobrovaja (29. Dezember 2017):** Immer wieder bin ich in Ninas Aussage über die Frage gestolpert: »wodurch lässt sich der Kunst eine gesellschaftliche und politische Relevanz zuschreiben?«. Es war nicht die Frage an sich, die ja mit dem Anliegen unseres Projekts identisch ist, sondern vielmehr die Anmerkung in Klammern: »ist es vielleicht einfach eine Relevanz für mich, uns, mein Umfeld?«. Hier möchte ich einhaken, und zwar mit dem Konzept der Mikropraxis, das Elke Bippus am Beispiel von Adrian Pipers Performancereihe *Funk Lessons* ausführt.<sup>12</sup>

Ihr Aufsatz ist entstanden im Rahmen des aktuell laufenden Forschungsprojekts *Mikropraktiken Formen des Widerstandes und Engagements* an der ZHdK.<sup>13</sup> Mit Mikropraxis rekurriert das von Bippus initiierte Projekt auf den von Deleuze und Guattari eingeführten Begriff der Mikropolitik, dies allerdings mit einer wesentlichen Abweichung. Die Mikropolitik steht für das politische Engagement, das sich mittels subversiver Strategien gegen die gouvernementale Selbstregulierung der Subjekte auflehnt. Im Mittelpunkt der Mikropraktiken steht hingegen ein dezidiert ästhetisch-widerständisches Handeln, das Strategien des Widersprechens, Umkehrens oder Verschiebens gegen die eingeübten und als natürlich empfundenen Verhaltens- und Denkweisen beinhaltet.

Zwischen 1982 und 1984 hat Adrian Piper unter dem, wie Bippus darlegt, bewusst affirmativ wirkenden Motto »get down and party together« ihre *Funk Lessons* durchgeführt. Darin unterrichtete sie ein heterogenes Publikum sowohl über die Geschichte als auch über die Tanztechniken des afroamerikanischen Funk und Soul. Bippus führt aus, wie Pipers *Funk Lessons* über das vermeintlich affirmative gemeinsame Tun die bestehenden kulturellen Codes und Werte irritierte und Subjektivierungsprozesse anstieß, mit denen die Beteiligten anhand von Ressentiments der weißen Mittelschicht gegenüber der »black working-class culture« mit den eigenen rassistischen Vorurteilen konfrontiert wurden.<sup>14</sup>

Bippus analysiert die von Piper angewandten ästhetischen Strategien unter dem Begriff der Mikropraxis und führt aus, wie sich über die gerade auch außerkognitive Selbstveränderung der an den Performances beteiligten Personen Möglichkeiten zur Veränderung der soziopolitischen Situation eröffnen: »Anders als in der Mikropolitik, die dem Ereignis eine zentrale Funktion zuerkennt, [...] setzt Piper auf eine mikropraktische, das heißt auf eine sinnlich-körperliche Arbeit, die gleichwohl, da sie die Aufteilung des Sinnlichen modifiziert und eine Sensibilität für (Mikro-)Ereignisse herstellt, auch mikropolitische Effekte haben kann.«

Der Begriff der Mikropraxis erscheint mir im Hinblick auf unsere Diskussion gerade deshalb so nützlich, weil sich die darin suggerierte zeitliche und räumliche Ver-

<sup>12</sup> Bippus 2015.

<sup>13</sup> *Mikropraktiken. Formen des Widerstandes und Engagements*. Seit 1. Juli 2015 Projektleitung/ Mitgesuchstellerin: Elke Bippus; Projektmitarbeit: Sebastian Dieterich, Brigita Zuberi. Das von DFG und SNF geförderte Forschungsprojekt ist Teil des Gesamtprojekts: *Mediale Teilhabe. Partizipation zwischen Anspruch und Inanspruchnahme*.

<sup>14</sup> Bippus 2015, S. 218.

ortung auf ein Hier und Jetzt fokussiert. Im Mittelpunkt der damit bezeichneten kollektiven Prozesse stehen Kategorien wie Gemeinschaft, Partizipation, Teilhabe, deren Wirkungsform sich in der Spezifität von intersubjektiven Vorgängen manifestiert, womöglich gerade derjenigen, die Nina unter »mich, uns, mein Umfeld« und Bernadett unter der Öffnung als »politische Praxis« gemeint haben könnten?

**Siri Peyer (20. Februar 2018):** Künstlerisch politisches Engagement durch eine Fokussierung der eigenen Praxis auf ein konkretes Hier und Jetzt, durch Involviertheit – nicht nur eine intellektuelle sondern auch eine sinnlich-körperliche – in einer konkreten Situation stark zu machen, finde ich einen produktiven Ansatz. Die Hinwendung zu konkreten Situationen und konkreten Möglichkeiten von Interaktionen und den damit einhergehenden individuellen Handlungsmöglichkeiten entlastet von den oben erwähnten emphatischen Gesten, die ein Unwohlsein bei uns auslösen. Trotzdem meldet sich bei mir eine gewisse Skepsis – das Gefühl, bei der Hinwendung zur Mikropraxis nur eine Seite der Medaille zu beleuchten.

Wir kennen es sicherlich alle: jede Involvierung in konkrete Situationen und intersubjektive Aushandlungen löst unvermeidlich eine Vielzahl von diffusen Empfindungen aus. Unsere Wahrnehmungen sind kulturell, ideologisch und theoretisch bedingt und bestimmen so unsere Subjektivität mit. Aus dem unklaren Gemenge von Informationen und Affekten muss eine Narration, ein Argument produziert werden, welches Sinn erzeugt. Nur so werden wir handlungsfähig. Diese Prozesse der »Bedeutungsproduktion« sind notwendig, um nicht dem Relativismus und der Indifferenz zu verfallen. Gleichzeitig werden sie nicht nur vom bereits erwähnten Dilemma, Teil einer ausbeuterischen Geschichte, einer »Realität« von Unterdrückung, Gewalt und Zerstörung zu sein, sondern auch von der – vielleicht unbewussten, aber hoffentlich vorhandenen – Ahnung gestört, dass neben der eigenen Narration eine andere vielleicht genau die gleiche Berechtigung hätte.

Diese Ahnung, nennen wir es das Gefühl des Ja-Abers, erinnert uns daran, dass viele unserer Entscheidungen, wenn sie durch ebenso legitime, aber den eigenen widersprechenden Vorstellungen informiert wären, auch anders gefällt werden könnten. Dieses Ja-Aber erachte ich als essentiell für jedes politische und auch künstlerische Handeln, denn es ermöglicht das Erkennen von Komplexität. Die Komplexität, dass jede Situation durchdrungen von unterschiedlichen Ansprüchen, Wünschen und damit einhergehenden Perspektiven der Beteiligten ist. Erst das Ja-Aber ermöglicht uns die Ahnung und bestenfalls die Anerkennung anderer Perspektiven – und genau dieses Bewusstsein, dass es in jeder Situation nicht unbedingt nur eine richtige Möglichkeit/ Erzählung gibt, ist nötig für eine Offenheit für Einwände und Argumente anderer. Denn nur die ständige Auseinandersetzung mit anderen Standpunkten und Perspektiven, vermag neue Erkenntnisse hervorzubringen.

In einer solchen Offenheit erkenne ich die Möglichkeit von Solidarität mit anderen Perspektiven, die nicht unbedingt meinen eigenen entsprechen und die Grundlage für künstlerisches politisches Handeln. Dies vor allem gerade in der heutigen Zeit, die durch eine zunehmende Polarisierung und Zuspitzung der Argumente und Ideologien geprägt ist. So bleibt das eigene Handeln, die eigene Praxis ein paradoxes Unterfangen, da es ständig versuchen muss, die eigene Position und die damit einhergehende Ideologie zu reflektieren und zu relativieren.

**Bernadett Settele (2. April 2018):** Worauf richtet sich der Blick, der bestimmt, was als politisch gilt? Ist die von mir im obigen Beispiel angesprochene Forderung nach gesellschaftlicher Relevanz in der Kunst der 1960er Jahre mit ihren offenen Verläufen mittlerweile zur Behauptung geworden? Welche Fassungen oder welcher Gestus des Politischen begegnen uns heute? Wenn wir die Frage der Macht aus einer mikropolitischen Perspektive betrachten, müsste Kunst oder das Kunstfeld den Fokus auf sich selbst richten, auf unsere Involviertheit, auf die Aushandlung von Interessen im Kunstfeld, in der Produktion und Vermittlung von Kunst: Wie wir miteinander reden, wie sich alles organisiert, wer entscheidet, wer – aus welchen Gründen – dabei ist, wer mitredet und wer nicht, etc., ..., und er könnte weiter wandern zur Frage, was Kunsterfahrung bewirkt, wie Kunsterfahrung politisiert oder politisch sein kann und was die Mittel der Kunst sind, um politisierte ästhetische Erfahrungen zu schaffen. Das wäre doch schon einmal etwas.

Wieso reproduzieren einige Personen im Kunstfeld heute eine Lesart von Macht und Politik, die sich am Sichtbaren, Äußerlichen, an Politik als Außenpolitik, festmacht und eigentlich so gar nicht mehr dem Stand der Theoriebildung entspricht? Weil sie provokante Diskurse anreißen wollen, eine Art theoretische Distinktion betreiben, sich als eine Avantgarde der provokanten Polit-Thesen abheben wollen von anderen? Weil in ihren Augen die subversive Lesart, von der Marina berichtet hat, überholt ist und heute größere Gesten gefragt sind?

Manche mögen es démodé finden, aktivistisch-künstlerische Strategien zu beschreiben und zu isolieren, wie es übrigens die Publikation der eingangs zitierten Ausstellung *Truth is Concrete* macht.<sup>15</sup> Vielleicht gilt es aber, daran weiterzuarbeiten und diese Praktiken – die als Verben formuliert sind, wie: self-empowering, reality bending, reclaiming spaces, documenting and leaking, (counter)agitating, playing the law, taking care –, auf das Feld zu beziehen, das Siri vorschlägt: auf uns, als Kunst- und Kulturproduzent\*innen, als Bildungsarbeiter\*innen.

Wenn sich die politische Vehemenz der Kunst zeitgemäß auf ihre eigene Funktionsweise, auf ihre Beziehungen, ihre Affektivität – die prekäre Arbeit der Kunst – richtet, muss das nicht bedeuten, dass wir ein revolutionäres künstlerisches Subjekt oder gar die alten ideologiekritischen Schwarz-Weiß Fotografien hervorkramen müssen. Ich meine Bilder, wie sie die konkrete, gut gemeinte »Öffnung für Verläufe aller Art« in Basel hinterlässt, die aber und nur in der Gegenüberstellung zu einer verflossenen Logik von Hochkultur wirken und daher heute plump wirken: Jugendliche sitzen gemeinsam in einem großen Ausstellungssaal. Das geschlossene Portal einer klassizistischen Kunsthalle. Die Welt verbessern oder die Kunst zur Welt hin entgrenzen? Neither. Arbeiten an der Kunst. »We don't need another hero.«<sup>16</sup>

**Rachel Mader (22. Mai 2018):** Die Voten, die der Austausch genommen hat, sind aufschlußreich und könnten zusammengefasst so lauten: irritiert und durchaus etwas abgestoßen vom Größenwahn der kontextuellen Verortung haben wir uns über die Kritik am Elitismus des zeitgenössischen Kunstbetriebes und den darin wirkungsmächtigen Paradoxien den konkreten und mikropraktisch ausgerichteten Situationen und Interventionen zugewendet, in denen sich Relevanzen eher zu zeigen vermögen. Die in diesem Ablauf angelegte Bewegung von auf Makroebenen angelegten Behauptungen und in konkreten Szenerien positionierten Konstellationen erinnern an aktuelle Theorie-Debatten zur Kunst/Politik-Thematik. So beschreibt etwa Oliver Marchart die Verbindung zwischen diesen beiden Zonen als zwingende

<sup>15</sup> Truth Is Concrete 2015.

<sup>16</sup> *We Don't Need Another Hero* war der Titel der 10. Berlin Biennale 2018, kuratiert von Gabi Ngcobo; <http://bb10.berlinbiennale.de> (aufgerufen: 27. August 2019).

Bedingung dafür, dass politisch engagierte Kunst als solche bezeichnet werden kann, weil sie nur so in nachhaltiger Weise mit gesellschaftlichen Belangen interagiert und das muss sie.<sup>17</sup> Georges Didi-Huberman hat eine ähnliche Bewegung in seinem Text *Wenn die Bilder Position beziehen* zur Notwendigkeit erklärt, wenn auch disziplinar bedingt in unterschiedlichem Sprach- und Argumentationsmodus: »Um zu wissen, muss man sich also in zwei Räumen und zwei Zeitlichkeiten zugleich aufhalten. Man muss *sich einbringen* (sic), hinein wollen, sich konfrontieren, zum Kern der Dinge vordringen, man darf nicht lavieren, sondern muss entscheiden. Man muss auch – denn Entscheiden impliziert eben dies – *Abstand nehmen*, entweder in einem heftigen Konflikt oder locker und gelassen, wie ein Maler, der einen Schritt von seiner Leinwand zurücktritt, um zu wissen, wie weit er mit seiner Arbeit ist. Vollkommen eingetaucht, im An-sich versunken, im Gefilde des *allzu Nahen*, weiß man nichts. In der reinen Abstraktion, in der erhabenen Transzendenz, im Himmel des *allzu Fernen* wird man aber ebenfalls nichts wissen. Um zu wissen, muss man Position beziehen, was voraussetzt, dass man sich bewegt und unablässig die Verantwortung für diese Bewegung übernimmt. (Diese Bewegung ist sowohl *Annäherung* als auch *Abstandnehmen*: Annäherung unter Vorbehalt, Abstandnehmen voller Begehren. Sie setzt einen Kontakt voraus, allerdings als einen unterbrochenen, wenn nicht abgerissenen, verloren gegangenen, bis zuletzt nicht unmöglichen.)«<sup>18</sup> Übertragen auf die Frage nach der Relevanz müsste auch diese als Bewegung gefasst werden und nicht in Kategorien davon, was Künste zu tun vermögen oder eben auch nicht.<sup>19</sup> Sie ergibt sich dann in einem Aushandlungsprozess, in der sie je nach Ort der Sprechposition Forderung oder Behauptung oder beides zugleich ist. Bereits eine kurze Sichtung des von Eleonora Belfiore und Oliver Bennett in einer knappen Publikation zusammengestellten »social impact« der Künste zeugt von den vielfältigen gesellschaftlichen Funktionen, die der Kunst seit ihrem Bestehen immer wieder aufs Neue und anders zugeschrieben wurden.<sup>20</sup> Mit Blick auf die aktuelle Situation scheint mir die inhaltliche Überfrachtung der künstlerischen Produktion häufig Ergebnis einer kuratorischen Geste, die im Versuch um und unter dem Druck von Legitimation der künstlerischen Einzelposition entsteht und die auch darum problematisch ist, weil sie dem politischen Gegner in die Hand spielt, dem es damit leicht gemacht wird die Wirkungslosigkeit von Kunst angesichts der gesellschaftlichen Herausforderungen, der sie sich anzunehmen vorgibt, mal für mal zu konstatieren. Die Kritik wiederum erachtet es als ihre Aufgabe genau diese Überfrachtung auch dann zu dekonstruieren, wenn sie ausnahmsweise einmal als effektiv festgehalten werden müsste, wie es etwa bei Theaster Gates der Fall ist. Holger Kube Venturas Text zur Karriere des Künstlers und sein Versuch, diese Strategie im Feld des Ästhetisch-Politischen zu verorten, bleibt in sprechender Weise unentschieden: der überragende Erfolg von Gates in Kunstmarkt und Kunstszene werfen in einer Weise Schatten auf seine ebenfalls sehr erfolgreichen, sozialen Initiativen, weshalb es Kube Ventura nahezu unmöglich ist, letztere uneingeschränkt als effektiv und relevant zu behaupten.<sup>21</sup> Eine kritische Lektüre von Relevanz hat, dies mein vorläufiger Schluss, in gleicher Weise verschiedene Aufgaben: die überbordenden Ansprüche zu bremsen, die Interessen hinter den Behauptungen aufzuzeigen und durch präzise Benennungen im je einzelnen Fall auf der Möglichkeit von relevanten künstlerischen oder auch kuratorischen und kritischen Beiträgen zu beharren.

<sup>17</sup> U.a. bei Marchart 2004.

<sup>18</sup> Didi-Huberman 2011.

<sup>19</sup> Diese Überlegung ist den Ausführungen von Rubén A. Gaztambide-Fernandez aus seinem Text *Warum die Künste nichts tun* verpflichtet, in der er die Logik der Wirkungsrhetorik in den Künsten in ganz grundlegender Weise kritisiert, da diese in jedem Fall davon ausgehen würden, dass Wirkung von einem Objekt Kunst – was auch immer das ist – ausgeht, also immer einer »positivistischen Denkweise« verhaftet bleiben würde. Dagegen postuliert er für eine Auffassung, die er mit der Wendung der »kulturellen Produktion« fasst, in der das Tun selbst das Ziel ist und nicht deren Effekte. Vgl. dazu Gaztambide-Fernandez 2015, S. 53.

<sup>20</sup> Belfiore/Bennett 2010.

<sup>21</sup> Kube Ventura 2016.

## Literatur

Belfiore, Eleonora und Benett, Oliver: *The Social Impact of the Arts. An Intellectual History*, Basingstoke, Hampshire 2010.

Bippus Elke: »Adrian Pipers »Funk Lessons« eine Mikropraxis transformierender Affirmation«, in: *Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation*, hg. von Lotte Everts u.a., Bielefeld 2015, S. 201–221.

Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 2001.

Didi-Huberman, Georges: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte* [2009], München 2011.

Fraser, Andrea: »There's No Place Like Home«, in: *The Whitney Biennial 2012*, New York: Whitney Museum of American Art 2012, S. 28–30.

Fraser, Andrea: »L'1%, c'est moi«, in: *Texte zur Kunst* Nr. 83 (2011), S. 114–127.

Gaztambide-Fernandez, Rubén A.: »Warum die Künste nichts tun. Auf dem Weg zu einer neuen Vision für die kulturelle Produktion in der Bildung«, in: *Wechselwirkungen. Kulturvermittlung und ihre Effekte*, hg. von Gundhild Hamer, München 2015, S. 51–86.

Kube Ventura, Holger: »Partizipation und Marketing. Zum Erfolgsmodell Theater Gates«, in: *Kunstforum International* 240 [Get Involved. Partizipation als künstlerische Strategie] (2016), S. 110–121.

Marchart, Oliver: »Hegemonie und künstlerische Praxis. Vorbemerkungen zu einer Ästhetik des Öffentlichen«, in: *Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit*, Berlin 2004, S. 23–42.

*Truth Is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, hg. von Florian Malzacher und Steirischer Herbst, Berlin 2015.

*When Attitudes Escape Form. Kunsthalle Basel 1969–1970*, hg. von Isabel Zürcher und Kunsthalle Basel, Frankfurt am Main und Basel 2004.