IM ZENTRUM DER PERIPHERIE KUNSTVERMITTLUNG UND VERMITTLUNGSKUNST IN DEN 90ER JAHREN

Die Stilisierung der Krise

Ende der achtziger Jahre überstürzten sich die politischen Ereignisse. Die Staaten Osteuropas erlangten nach zum Teil blutigen "Revolutionen" die "Freiheit". Die beiden deutschen Staaten "vereinigen" und die politischen Blöcke entspannten sich. Doch seit Beginn der neunziger Jahre ist die Euphorie vorbei. Es herrschen wieder und vielleicht stärker als zuvor politische Desintegration, nationalistische Ängste, Krieg, Rassismus und wirtschaftliche Rezession. Die neue "Freiheit" in Osteuropa entpuppt sich als Reflex des Warentauschs; Stasi-Hysterie, Treuhand-Abwicklungen und Pogrome begleiten die deutsche "Wiedervereinigung" angesichts der noch offenen ökonomischen und moralischen Bilanzen. Die drehbuchreif zum gleichen Zeitpunkt abgefeuerten Schüsse am Golf und im Baltikum; der niedergeschlagene Putsch in Moskau mit der Folge, daß in Rußland eine Präsidialdiktatur eingerichtet wurde; die Sezession der Tschechoslowakei; der durch Wahlen legitimierte Staatsfaschismus in Serbien; der bei Politikern und Intellektuellen aus Ost und West wieder salonfähig gewordene Antisemitismus; Verarmung und Massenarbeitslosigkeit in West und Ost; die Orientierungslosigkeit der Linksintellektuellen angesichts der verlorengegangenen sozialistischen Utopie; der Autoritätszuwachs der sogenannten intellektuellen Rechten - das sind die Folgeerscheinungen der "Entspannungspolitik", die Ausscheidungen des Machtvakuumms.

Und die Kunst? Parallel zur politischen Entwicklung wurde sie von eskapistischen Ästhetik-Theoretikern zum Gegenstand der Philosophie degradiert und in ihrer historischen Prozessualität blockiert. Die postmoderne Propaganda des "anything goes" begrüßte die stilistische Plünderung des kunstgeschichtlichen Inventars. Die Diskussion um Stilblüten wie "Transavantgarde", "Appropriation" und "Simulation" legte nahe, daß die Kunst am Ende einer entwicklungsgeschichtlichen Evidenz angelangt war. Der Begriff der Innovation hatte ausgedient. Das Modell der klassischen Avantgarde-Bewegung, wonach Kunst nicht lediglich den vorangegangenen bzw. den konkurrierenden Kunstbegriff, sondern darüber hinaus ihren eigenen in Frage zu stellen habe, galt als überholt. Kunst der achtziger Jahre stilisierte ihre Krise. Den Paradigmenwechsel von der Funktion zur Fiktion hat am deutlichsten vielleicht Elaine Sturtevant auf den Punkt gebracht. Sturtevant kopiert seit dreißig Jahren originalgetreu Altmeister der Moderne: Marcel Duchamp, Frank Stella, Jasper Johns, Joseph Beuys u.a.

Die Funktions- und Legitimationskrise der Kunst ließ den Kunstmarkt aber keineswegs kollabieren, im Gegenteil, er feierte die meist aus New York stammenden jungen Künstlerinnen und Künstler als Totengräber eines antiquierten Innovationsbegriffs und etablierte Kriegsgewinnler. Die verkaufsfördernd ins Rampenlicht gezerrten Jungstars dominierten zwar die Diskussion, aber nicht den Fortlauf der Kunst. Diese hatte sich zu einer Sinnpause in die Ateliers, Hinterhöfe und nicht zuletzt in die Köpfe selbst zurückgezogen, um dann seit Beginn der neunziger Jahre stärker denn je die gesellschaftliche Vermittlungsfunktion von Kunst bis hin zu ihrer Re-Politisierung vorzutragen.

Die neunziger Jahre begannen bereits Ende der achtziger mit Ausstellungen wie Harry Szeemanns *Zeitlos* (1988) im Hamburger Bahnhof in Berlin oder Jan Hoets *Chambres d'Amis* (1986) in Privatwohnungen der Innenstadt von Gent. Harry Szeemann zeigte mit der Altherrenriege der Minimal und Concept Art ein von den jeweiligen Trends sich distanzierendes Profil. Nichts Aufregendes mehr, aber immerhin verbindliche und widerständige Positionen. Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt, Daniel Buren, Walter de Maria und Bruce Nauman schufen ein *zeitloses* Gegengewicht zur Schnellebigkeit des *Zeitgeist*, so der Titel einer Ausstellung von Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1982, wo die deutsche expressive Malerei international salonfähig gemacht wurde.

Die *documenta IX* lancierte 1992 eine Art "Anal Art" und zementierte endgültig den Abstieg der Kunst in die Unterhaltungsbranche. Der Körper, seine Geschlechtsteile, Ausdünstungen und Ausscheidungen standen im Mittelpunkt dieser weltweit wichtigsten Kunstausstellung. Ilya Kabakov, Mike Kelley und Attila Richard Lukacs installierten Klos und Pissoirs. Wim Delvoye flieste den Boden der neuen *documenta*-Halle mit "Kot"-Kacheln aus. Louise Bourgeois richtete einen Raum der "Körperflüssigkeiten" ein. Charles Ray kopulierte gleich achtfach mit sich selbst. Im Rahmenprogramm der *documenta* gab es Boxkämpfe, Jazz-Konzerte und Baseball zu sehen. Das Prinzip kapitalistischer Arbeitsteilung wurde zum Prinzip der Kunst erklärt. Der Tabak-Konzern Reemtsma (Hauptmarke "West"), einer von acht Sponsoren der knapp 17 Millionen Mark teuren *documenta*, brachte eine "West"-

Zigaretenschachtel in limitierter Auflage heraus, verziert mit einem flotten Spruch von Hoet : "Kunst bietet keine klaren Antworten. Nur Fragen." Reemtsma finanzierte auch das Mosaik des russischen Künstlers Konstantin Zvesdotchotov. Zvesdotchotov wollte seine Hommage an die russischen U-Bahn-Bauarbeiter ursprünglich in einer Brückenunterführung installieren, doch mit Hilfe von Jan Hoet wurde er überredet, das Werk an einem prominenteren Ort, dem Zwerenturm, anzubringen. Aus der exklusiven finanziellen Unterstützung für dieses Einzelwerk hatte der Sponsor nicht nur den Anspruch abgeleitet, mit dem Motiv auf Plakatwänden und in Anzeigen zu werben¹, sondern auch die direkte Einflußnahme auf die künstlerische Entscheidung. Die *documenta GmbH* bot Künstler-Editionen für 4.500 Mark an und vermarktete hemmungslos das eigene Logo auf T-Shirts, Uhren, Schmuck, Kra-wattenklemmen und Regenschirmen bis hin zu Baseball-Caps. Für gutbetuchte Besucher wurde ein VIP-Service eingerichtet. Hostessen besorgten Führung durch Ausstellung, Tischreservierung und Hotel. Das Basispaket kostete 890 Mark pro Person.

Die *documenta*, analog zur zirkulären Konsumwelt, weckte Bedürfnisse nach Schönheit und Luxus, um sie anschließend befriedigen zu können. In einer Zeit politischer und ökologischer Krisen von "Intuition", "Vibration", "Körper" und "Manöver" zu reden - Jan Hoets bevorzugtes Vokabular -, bedeutet die Verbannung der Kunst aus dem Leben, ihre Degradierung zum small talk.

Nach der *documenta*, die einem eitlen Körperkult frönte, hatte man von der *Biennale Venedig* 1993 neue Orientierung erwartet. Doch die vom umstrittenen Direktor Achille Bonito Oliva ausgerufenen "Kardinalpunkte der Kunst" erwiesen sich als rhetorische Zuckerstückchen in einer modischen Melange aus Multikulti. Die Länderkommissare wurden gebeten, sogenannte Künstlernomaden einzuladen. Die *Biennale* als Weltflughafen und die Pavillons als Kabinen für die Paßkontrolle.

In den Pavillons, der *Aperto* und unzähligen Satelliten-Ausstellungen (u.a. John Cage, Robert Wilson und Francis Bacon) tummelten sich 700 Künstlerinnen und Künstler aus 53 Ländern. Die *Biennale*, 1895 in der Vorstellung aus der Taufe gehoben, daß Kunst eine Art Vorgarten des Nationalstaaten-tums darstellt, ist ein Weltmodell der Koexistenz. Ebendies wurde von Hans Haacke in seiner brutal-ästhetischen Installation *Germania* bestritten. Haacke, der politische Konzeptkünstler mit Wohnsitz in New York, hatte die Betonfliesen des Pavillons herausreißen lassen. Über dem Eingangsportal hing eine vergrößerte Eine-Mark-Münze. Im Eingangsbereich war eine Photographie Hitlers beim *Biennale*-Besuch von 1934 aufgestellt. Der Pavillon als Trümmerhaufen seiner eigenen Geschichte. Diese Arbeit kokettierte zwar mit dem angekratzten Deutschlandbild nach den Brandanschlägen von Mölln und Solingen; aber sie zielte als einzige auf den ideologischen Kern dieser neben der *documenta* wichtigsten und bei weitem größten Kunstaussstellung der Welt.

Haacke führte uns vor Augen, daß zwischen dem Kultur-Sponsoring von Philipp Morris und dem Staatskünstlertum in den Pavillons kein Unterschied besteht. Beide verfolgen eine Strategie der Image-Verbesserung. Die einmal hergestellte Corporate Identity zwischen Kunst und Auftraggeber verkräftet dann selbst die kritische Diskussion. Die positiven Werte gehen auf denjenigen über, der bezahlt. In Haackes Worten: "Das Gute, Wahre und Schöne, frei vom Verdacht, dem schnöden Mam-mon zu dienen, stellt ein enormes, wenn auch schwer bezifferbares symbolisches Kapital dar."²

Die *Biennale Venedig* war eine fade Apotheose der politischen Wirklichkeit. Kaum ein Künstler (von Haacke, Richard Hamilton im englischen und Ilya Kabakov im russischen Pavillon abgesehen) stellte sich der Frage nach dem klammheimlich vollzogenen Funktionswechsel der Kunst hin zur symboli-schen Weltverbesserung, wo doch die Wirklichkeit längst an ihren Widersprüchen zerbrochen und nur noch in gesellschaftlichen Randszenarien auszumachen ist.

Über 100 Künstlerinnen und Künstler, von zehn Kuratoren und drei Kuratorinnen ausgewählt, wettei-ferten in der *Aperto* um die mediale Aufmerksamkeit. Leistungsgesellschaft pur. In Kojen gezwängte schrille Effekte, Gewalt und Teenager-Sex. Der Benetton-Werbephograph Oliviero Toscani stellte in einem Sonderkabinett seine neuen Onanievorlagen vor: Genitalien von Knaben und jungen Mädchen.

¹ Die Anzeige mit dem Motiv des Künstlers trug die Überschrift: "Wenn das Kunst ist, sind wir ein Cigarettenhersteller." Weiter heißt es: "[...] Seit kurzem leisten wir uns das Vergnügen, im Kunstsektor aufzutreten. Der erste, der davon etwas hat, ist der junge russische Künstler Konstantin Zvesdotchotov [...] Mit der Frage, ob das auch wirklich Kunst ist, können Sie sich ja vor ei-nem der Plakate beschäftigen oder auf der *documenta*. Uns jedenfalls gefällt's."

² Hans Haacke: "Gondola! Gondola!", in: Ausst.Kat. Bodenlos, hrsg. von Klaus Bußmann/Florian Matzner, Biennale Venedig 1993, S. 16.

Die zur Leistungsschau mutierte *Aperto* lieferte dem neuen Biennale-Direktor Jean Clair den Vorwand, sie 1995 abzuschaffen.

"Zurück zur Kunst"

Daß sich die Kunst Ende der achtziger Jahre womöglich in eine Sackgasse hineinmanövriert hatte, liegt zum großen Teil an dem durch die Medien produzierten und propagierten Krisenbewußtsein angesichts eines unendlich potenzierbaren Wissensstands der Kunstgeschichte.

Künstlerinnen und Künstler im ausgehenden 20. Jahrhundert sind personifizierte Wiederaufbereitungsanlagen der Kunstgeschichte. Sie überblicken mit der Geschmeidigkeit des Flaneurs ihre Entwicklung, verfolgen mit der Obsession des Voyeurs ihre Verirrungen, verwalten mit der Ordentlichkeit des Beamten ihren Formenfundus, kalkulieren mit der Penibilität des Buchhalters ihre ökonomischen Anschlüsse.

Von jenem Produkt, das Künstlerinnen und Künstler auf der Straße finden und so belassen bzw. geringfügig verändern oder im Atelier neu herstellen oder in einer Manufaktur herstellen lassen und Kunstwerk nennen, bis zu dessen Anerkennung als Kunstwerk ist es nur ein kleiner Schritt. Die Avantgarden in diesem Jahrhundert haben die ästhetischen und gesellschaftlichen Toleranzgrenzen gegenüber Kunst derart erweitert, daß schlichtweg alles, was zur Kunst erklärt wird, unter bestimmten Umständen auch als Kunst betrachtet wird. Der jeweilige Erkenntniszugewinn bringt die Produzenten selbst, aber auch die Kritik in Verlegenheit, denn er dehnt die Kriterien für die Beurteilung aktueller Kunst auf die gesamte Kunstgeschichte aus. Jedes neue Kunstwerk bringt neue oder vielmehr neue alte Argumente und Informationen in die Debatte ein. Der Informationsüberschuß fordert einen permanenten Nachvollzug des neuesten Forschungsstands einerseits und andererseits ein konkretes Urteil am jeweiligen Gegenstand. Dem Dilemma kann die Theorie unter Preisgabe der Objektivität entgehen, wenn sie die Komplexität reduziert, um an deren Stelle einen neuen oder bis dahin übersehenen Aspekt als Leitmotiv zu setzen. Daß das "Krisenbewußtsein" inzwischen einer Aufbruchsstimmung gewichen ist, liegt an Neuformulierungen von als peripher geltenden Produktions- und Ausstellungsformen.

Zentrale Kulturarbeit wird heute an der Peripherie verrichtet. Das Auslagern des ästhetischen Mandats in ehemals periphere Bereiche wie Philosophie, Kunstkritik und Kunstmanagement kennzeichnet die Situation seit Beginn der neunziger Jahre. Die Peripherie beginnt das Zentrum - die autonome künstlerische Behauptung - auszuhöhlen. Kunst heute entsteht im Bewußtsein, daß sie auf ein Fachpublikum und eine Kennerschaft hin produziert und in einer gleichbleibenden Hierarchie rezipiert wird, wonach soziale, ökonomische und ökologische Kriterien die ästhetischen dominieren.

Die Rezession des Kunstbetriebs, die keine direkte Folge der ins Stocken geratenen Verwertungs-ideologie ist, begünstigt die Dominanz der Peripherie über das Zentrum. Immer mehr renommierte und im Markt gut verdienende Künstlerinnen und Künstler sind bereit, an sogenannten dezentralen Ausstellungen in Küchen, auf Hochseedampfern, in öffentlichen Bibliotheken und Toiletten teilzunehmen. Solcherart Projekte an der Peripherie dienen vor allem dazu, den sozialen Kontext zu kolonisieren, den Zugriff auf Subkulturen zu flexibilisieren und sind dadurch ebenso betriebsdienlich wie herkömmliche Groß-, Themen- und Einzelausstellungen in Galerien und Museen.

Im gleichen Maße, wie die Kritik an der Ideologiebildung der Kunst und an den Institutionen wuchs, wuchs auch die Gegenreaktion der ästhetischen Sittenwächter. Die speziell in Deutschland erbittert geführte "Zurück zur Kunst"-Diskussion kann aber kaum den Weg aus der Peripherie ins Zentrum weisen, im Gegenteil: Sie führt in die politische und ästhetische Restauration. Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte*, 1948 publiziert, hat angesichts der vermeintlich ungelösten national-kulturellen Frage Konjunktur. Konservative Kulturkritiker wie George Steiner, Botho Strauß oder Hans-Jürgen Syberberg bejammern den herrschenden Kulturpluralismus und plädieren für eine Wiederaufnahme dessen, was Nietzsche "die ewige Wiederkehr des Gleichen" nannte. Nach dem Abzug der russischen und alliierten Truppen aus "Deutschland" ist der Kampf um Machtanteile im Kulturbetrieb voll entbrannt, werden die germanischen Erbhöfe gegen Kulturbolschewismus und US-Imperialismus verteidigt. Es sei kein Zufall, merkte der Musikkritiker Diedrich Diederichsen an, daß sich die durch die "Wiedervereinigung" katalysierte völkische Kulturpolitik in der Rechtsrock-Musikszene propagandistisch artikuliert, deren

Bands "neben je einem obligaten Kinderficker-Song einen Anti-McDonald's-die-Amis-haben-uns-unsere-Bratwurst-weggenommen-Klopper im Programm haben."³

Akademismus und Journalismus, heißt es in George Steiners Buch *Von realer Gegenwart*, seien ein Zweckbündnis eingegangen mit dem Ziel, eine "exegetische Wucherung" der Kunst zu zeugen; sie hätten eine "Vorherrschaft des Sekundären und Parasitären" über die künstlerische Autonomie etabliert. Derart verbissen polemisiert der revisionistische Kulturkonservative Steiner gegen Journalismus, Kunstkritik und alle Begleiterscheinungen jenes autonomen Kunstwerks, das es längst nicht mehr gibt. Steiner, stellvertretend für die Irläufer des Schönen, Wahren, Reinen und Guten, träumt gar von einer Art Kultur-KZ, wo "jedes Gespräch über Kunst, Musik und Literatur verboten ist. In dieser Gesellschaft gilt jedweder Diskurs, sei er mündlich oder schriftlich, über ernstzunehmende Bücher oder Gemälde oder Musikstücke als illegales Geschwätz."⁴

Die neue alte Kampflösung "Zurück zur Kunst", widerspricht der Kunsthistoriker Walter Grasskamp, meint nichts anderes als eine Art "Kunstreligion", die im esoterischen Dialog mit dem "Anderen" die für die Moderne so signifikante "Kakaphonie der Monologe" nicht wahrhaben will.⁵ Nicht diejenigen, die das "Projekt der Moderne" vollenden wollen, sondern die autoritär fixierten Apologeten einer "falschen Aufhebung der Kultur" hätten die Aufklärung als kommunikatives Prinzip in Reservate individueller Jargons gedrängt, widerspricht auch Jürgen Habermas, freilich mit schiefem Blick auf die französischen Philosophen der "Postmoderne" wie Foucault, Derrida, Lyotard.⁶

"Das ungelebte Leben"

Seit die Philosophie der Postmoderne das ästhetische Mandat an sich gerissen hat, herrscht Konfusion. Nach Habermas hat das "Projekt der Moderne" die Fragen längst nicht beantwortet, die Utopien längst nicht verwirklicht, während die Postmoderne Lösungen negiert und stattdessen nur noch Fragen elaboriert. Daß die Kunst in den dominierenden Diskursen als Illustrationsmaterial für die Theorie benutzt wurde, heißt aber nicht, daß die künstlerischen Aktionsformen an der Peripherie automatisch mit "Oppositionalität" gleichzusetzen sind. Dort, an Orten wie dem Künstlerhaus Stuttgart oder dem *Depot* in Wien, in Fanzines wie *Artfan* oder Mailboxen wie *The Thing* stand zunächst nicht die Konzentration auf das ästhetische Feld im Vordergrund, sondern eher eine Konzentration auf das soziale Gefüge der Szene, auf das Beziehungsgeflecht zwischen Profis und Fans. An der Peripherie wurde ein sozialer Kontext psychologisch stabilisiert, der den ästhetischen zu überlagern, wenn nicht gar zu verdrängen schien.

Genau diese Sozialisierungstendenz der künstlerischen Praxis kritisierte der Kunstkritiker Wolfgang Max Faust in seinem letzten Buch *Dies alles gibt es also. Alltag, Kunst, Aids*, eine Collage aus autobiographischen Tagebucheinträgen und "Notizen zum Verschwinden der Kunst". Eine durch soziale Phänomene verklammerte Kunst, heißt es darin, sei nichts weiter als Ausdruck des "ungelebten Lebens". Demgegenüber sieht Faust aber auch den Implosionseffekt der Überschußproduktion im institutionellen Zentrum:

Kunst heute ist Kunstbetriebskunst. Ihre soziale und ökonomische Verwertung ist den Werken eingeschrieben. Überproduktion allenthalben. Die Überdehnung der Moderne nutzt deren Erfindungen als Effekt. Andy Warhols "Affirmation" war eine provokative Geste. Heute ist sie Routine. Selbst die Verweigerung dient als Verkaufsstrategie.⁷

Korrektur der Realität

Daß eine sozial verklammerte Kunstpraxis gruppenspezifische Selbstbeschäftigung oder Ausdruck des "ungelebten Lebens" und folglich politisch wirkungslos sei, variiert jene Propagandalüge der "Neue Medien"-Apologeten, nämlich daß Kunst eine Schattendisziplin der informatischen Revolution

³ Diedrich Diedrichsen: "Spirituelle Reaktionäre und völkische Vernunftkritiker", in: ders.: *Freiheit macht arm*, Köln 1993, S. 120.

⁴ George Steiner: *Von realer Gegenwart*, München 1990, S. 15. Hervorhebung von Steiner.

⁵ Vgl. Walter Grasskamp: "Unerhörte Monologe. Vom Verfall der Konversationskunst. Vom Elend der Kunstkritik. Vom Aufstieg der Kunstreligion", in: *Die Zeit*, Nr. 33/92, S. 40: "Selbst wenn Nordhofen nicht, wie Steiner, für eine Kunstreligion des Schweigens plädiert, sondern für eine paradoxe und nur dunkel umrissene Hermeneutik des 'anderen', wird auch hier die Wissenschaft einer Theologie unterstellt, für die nun offenbar nicht mehr gilt, daß sie 'klein und häßlich ist und ohnehin nicht darf blicken lassen'(Benjamin)."

⁶ Vgl. Jürgen Habermas: "Die Moderne - ein unvollendetes Projekt", in: *Wege aus der Moderne*, hrsg. von Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S. 177-192.

⁷ Wolfgang Max Faust: *Dies alles gibt es also. Alltag, Kunst, Aids*, Stuttgart 1993, S. 325.

geworden sei und folglich die einerseits in Bild- und andererseits in Textverarbeitung auseinandergelagerte Realität nicht mehr vermitteln könne. Kunst verlangsame aufgrund ihrer romantischen Ideale der Sinnstiftung geradezu die Evolution, heißt es bei Vilém Flusser, sie werde mit der Etablierung der bilderzeugenden digitalen Codes ihre lineare Denkfunktion zugunsten einer multidimensionalen, zur Bildkritik nicht mehr fähigen Informatik in absehbarer Zeit einbüßen und faktisch zu existieren aufhören:

Wir werden die neuen Codes im Gedächtnis nicht über dem Alphabet lagern können, weil diese Codes das Alphabet nicht dulden können. Sie sind dem Alphabet gegenüber unduldsam imperialistisch. Sie können nicht dulden, daß hinter ihrem Rücken ein Denken weiterläuft, das darauf aus ist, Bilder zu kritisieren.⁸

Abgesehen von sogenannten Computerkünstlern, die den Körper als interaktive Funktion der Maschine definieren, rückte die interventionalistisch-soziale künstlerische Praxis der neunziger Jahre solcherlei Technologiegläubigkeit schnell zurecht: Sie verwarf die Vorstellung, daß die Realität von den Medien konstruiert sei und entwickelte Strategien ihrer "Richtigstellung". Im Anschluß an Brecht, der die in den dreißiger Jahren durch die Nationalsozialisten manipulierte Photoreportage mit einer textuellen Gegenpropaganda konterte⁹, könnte die re-politierte Kunstpraxis der neunziger Jahre mit "Korrektur der Realität" überschrieben werden.

Im Projekt-Sampler *COPYSHOP - Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit* betont BüroBert den operativen Charakter dieses Zugriffs auf die soziale Wirklichkeit: "Kunst als realisierte Gegenöffentlichkeit nimmt eine Haltung an, die sich auch als Ausbildung von Handlungs- oder Kritikfähigkeit beschreiben läßt."¹⁰ Dies setze die Ausbildung eines Netzwerks und die künstlerische/soziale Intervention voraus. Es gelte als "erstes Ziel: einen Zusammenhang herzustellen, durch Distribution den eigenen strategischen Diskurs zu sozialisieren."¹¹ Über das "Kunstwerk" wird damit gesagt, daß es nach innen hin stabilisiert und nach außen hin destabilisiert. Eine durch die Kriterien der Irregularität, der Mobilität und des politischen Programms gekennzeichnete Guerilla-Taktik, welche, ohne zu ästhetischen Mitteln greifen zu müssen, die Kunst als soziales Medium in Vermittlungsfunktion zwischen gesellschaftlichen Randgruppen einsetzt.

Im Zentrum der Peripherie

Auf die Herabwürdigung der Kunstvermittlung zur Domäne der Theorie, die Jargonisierung der Kunstkritik und die Entpolitisierung der künstlerischen Produktion in den achtziger Jahren reagierte die an die Peripherie gedrängte interventionalistische Kunstpraxis mit Zusammenschlüssen zu Künstlerkollektiven wie *Group Material*, *minimal club*, *Botschaft* oder *Bismarc Media*, mit selbstverwalteten Netzwerken wie *The Thing* und mit Verteilerstationen wie dem *museum in progress*. Unterhalb der institutionellen Repräsentationskultur à la *documenta* und *Biennale Venedig* und parallel zu Betriebsfesten wie *Der zerbrochene Spiegel* oder *Sammlung Schürmann* führte die Auseinandersetzung mit "Institutionskritik", "Political Correctness", "Bio-" und "Gentechnologie" zur Ausformung einer subkulturellen Infrastruktur. Die bildende Kunst wurde deshalb zum Aktionsfeld, weil die in Angriff genommene Umdefinition ihrer institutionellen Verankerung das Versprechen auf "Gegenöffentlichkeit" gab.

Auch wenn die in Zeitschriften wie *Texte zur Kunst* penetrant vorgetragene Vorstellung, daß Kunstkritik und Theorie konstitutive Faktoren künstlerischer Produktion seien, in manchen Fällen zur Institutionalisierung von Inhalten und zur Legendenbildung bereits zu Lebzeiten führte, der Stützfeiler des bürgerlichen Kunstbegriffs - die Autonomie - konnte ins Wanken gebracht werden. Kunstbetrieb und Ausstellungswesen wurden in einer Fülle von Projekten, in Symposien und Vortragsreihen durchreflektiert. Die von Vertretern einer von der "Postmoderne" elektrisierten Generation geführte Auseinan-

⁸ Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen 1989, S. 146 f.

⁹ Brecht in seinem Aufsatz "Über die Wiederherstellung der Wahrheit" (1934): "In Zeiten, wo die Täuschung gefordert und die Irrtümer gefördert werden, bemüht sich der Denkende, alles, was er liest und hört, richtigzustellen. Was er liest und hört, spricht er leise mit, und im Sprechen stellt er es richtig. Von Satz zu Satz ersetzt er die unwahren Aussagen durch wahre. Dies übt er so lange, bis er nicht mehr anders lesen und hören kann." Bertolt Brecht: *Gedichte 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 12, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Berlin und Weimar, Frankfurt/M. 1988, S. 410.

¹⁰ BüroBert: "Gegenöffentlichkeit", in: *COPYSHOP - Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit*, hrsg. von BüroBert, Berlin 1993, S. 30.

¹¹ Ebd., S. 23.

dersetzung mit Adorno, Lyotard, Flusser, Edward Said, Benjamin Buchloh und Judith Butler hat einen wilden Interdisziplinarismus hervorgebracht, der die Institutionen nachhaltig verunsichert.

Marius Babias

Der Autor

Marius Babias, geboren 1962, lebt in Berlin. Er ist Autor u.a. für "Kunstforum", "frieze" und "springer".

Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den neunziger Jahren, Texte-Interviews-Projekte, herausgegeben von Marius Babias, ca. 180 Seiten, Verlag der Kunst Dresden, Fundus-Bücher.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 26/27 1995, herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>