

**100**  
**T A G E**  
KEINE ANSTELLUNG

# Inhalt

## 100 Tage keine Ausstellung

	<i>Hildegund Amanshauser</i> 100 Tage keine Ausstellung Resümee .....	4
25.2.18h	<i>Marius Babias</i> How did you do it, Sascha? .....	5
25.2.19h30	<i>Peter Haas</i> Berührungsangst .....	9
25.2.19h30	<i>Gerald Matt</i> Die magischen Zahlen oder: "Put your eyes on me" .....	11
25.2.19h30	<i>Doris Rothauer</i> Wer jetzt k/haus hat ... ..	14
3.3.18h	<i>Der Vorstand des Salzburger Kunstvereins</i> Verein/Kunstverein, eine zeitgemäße Struktur? (Zusammenfassung des Audiomitschnitts) .....	16
3.3.19h30	Warum bin ich Präsident? (Transkription des Audiomitschnitts) .....	20
10.3.18h	<i>Koen Brams</i> Art and the Tremendous Weight on its Shoulders .....	26
10.3.18h	<i>Hans-Christian Dany</i> Warum tun Sie eigentlich, was man von Ihnen erwartet? .....	30
10.3.18h	<i>Birgit Sonna</i> Zurück zum Salongewäsch .....	36
18.3.18h	<i>Klaus Ronneberger</i> Bilder der postindustriellen Stadt .....	38
18.3.18h	<i>Andreas Siekmann</i> Großausstellungen und Ortsspezifität .....	46
18.3.18h	<i>Peter Weibel</i> Blockbusters – Die Macht der Großausstellungen .....	50
	(Transkription des Vortrags) .....	
24.3.18h	<i>Isabelle Graw</i> Wahlverwandtschaften .....	54
24.3.18h	<i>Jochen Jung</i> Wie werde ich berühmt? .....	57
29.3.18h	<i>Annemarie Türk</i> Kunstsponsorng .....	61
31.3.18h	Kunstsponsorng (zusammenfassende Transkription des Audiomitschnitts) .....	64
7.4.18h	<i>Katharina Gsöllpointner</i> Medienkunst – Netzkunst – Netzkultur .....	73
7.4.18h	<i>F. E. Rakuschan</i> tele-symbiosis. Globalkultur zwischen Neoliberalismus, republican-turn und Lebensästhetik .....	81
7.4.18h	<i>Peter Riegersperger</i> Public Access .....	95
12.4.20h	<i>Willem Oorebeek</i> On/Off Screen Diavortrag .....	98
14.4.18h	<i>Johanna Hofleitner</i> Wie weit ist es eigentlich her mit der Globalisierung? (Text basiert auf mündlichem Vortrag) .....	102

14.4.18h	<i>Luchezar Boyadjiev</i> Artist(s) in Residence Program, 2000 .....	105
14.4.18h	<i>Christina Lackner</i> weltumspannend handeln – örtlich beschränkt denken? .....	108
14.4.18h	<i>Herbert Werner</i> Global denken – Lokal handeln .....	110
28.4.18h	<i>Alexandra Reininghaus</i> Kuratorische Praxis .....	111
28.4.18h	<i>Silvia Eiblmayr</i> Standort. Konzept. Praxis .....	113
28.4.18h	<i>Mathias Poledna</i> Variationen über einen Themenpark .....	115
28.4.18h	<i>Martin Prinzhorn</i> .....	118
28.4.18h	<i>Ralph Rugoff</i> What happened to the audience? .....	121
28.4.18h	<i>Dejan Sretenovic</i> Digital Curating .....	124
3.5.19h	<i>Stefan Römer</i> 100 Tage keine Ausstellung .....	126
5.5.18h	<i>Alice Creischer</i> Gradmesser Ökonomie .....	128
5.5.18h	<i>Florian Pumhösl</i> Ökonomie .....	131
5.5.18h	<i>Christoph Vitali</i> Glückliches München, du hast es besser ... ..	132
10.5.19h	Selbstverständnis der Kulturstadt .....	134
19.5.18h	Museumsdebatte II Museum am Berg (Transkription des Audiomitschnitts) .....	136
19.5.18h	Museumsdebatte II SMCA (Transkription des Audiomitschnitts) .....	143
26.5.18h	<i>Konstantin Akinsha</i> The End of Avant-Garde. ....	158
26.5.18h	<i>Christian Kravagna</i> Verschobene Perspektiven .....	165
	<b>Biografien</b> .....	174

Hildegund Amanshauser

## 100 Tage keine Ausstellung Resümee

Das Ausstellungsprogramm des Salzburger Kunstvereins wurde Anfang des Jahres 2000 100 Tage ausgesetzt, um notwendige und grundlegende Fragen zum Programm, zur Institution und zur Positionierung im internationalen und regionalen Kontext zu stellen.

Kunstvereine, Kunsthallen und Museen, Galerien und Off Spaces produzieren Ausstellungen, Veranstaltungen und Publikationen am laufenden Band. Der permanente Produktionsdruck erzeugt eine Eigendynamik, die fundamentale Fragen über Sinn, Notwendigkeit und Konzept der Produktionen nicht mehr zulässt. Genau diese Fragestellungen wurden im Salzburger Kunstverein 100 Tage lang auf unterschiedlichen Ebenen (international, regional, vereinsintern) und mit verschiedenen Mitteln (Workshops, Vorträge, Veranstaltungen, Diskussionen etc.) verhandelt.

Der Titel der Veranstaltung nimmt auf das Ausstellungsprojekt des Salzburger Kunstvereins *40 Tage 20 Ausstellungen* im Jahr 1998 Bezug, das 20 Salzburger KünstlerInnen und Kollektive im Zweitagesrhythmus präsentierte. Dieser rasanten Ausstellungstätigkeit wurde eine längere Diskussionsphase entgegengesetzt. Die identische Dauer dieser Veranstaltung mit der *documenta X* bzw. der Veranstaltung *100 Tage 100 Gäste* sehen wir als zufällige Koinzidenz. Wir versuchten der Betriebssamkeit eine Nachdenkpause entgegenzusetzen.

### Resümee:

90 Vortragende, 33 Veranstaltungen: 19 Vorträge/Diskussionen (davon jeweils zwei in Kooperation mit den Salzburger Nachrichten und der Initiative Architektur), drei Workshops (Kunstkritik, Kinderworkshop, Multimediaworkshop), zwei Seminare (Sponsoring, Finanzierung von Kulturprojekten), ein Privatissimum (kuratorische Praxis), eine Performance Lecture (Station Rose), eine Filmvorführung (Marius Babias). Zwei Artists in Residence waren jeweils ca. drei Wochen im Künstlerhaus (vier Filmvorführungen/Vorträge/Diskussionen von Stefan Römer, ein Diavortrag von Willem Oorebeek), ein Sponsordinner, ein Kunstprojekt im öffentlichen Raum vor dem Künstlerhaus von Peter Haas. 1722 BesucherInnen, jede Veranstaltung hatte durchschnittlich 52 BesucherInnen. Regional, national und international wurde die Vernetzung verbessert. Vor allem junge BesucherInnen konnten durch Veranstaltungen wie *Blockbusters* oder *Netzkultur* neu aktiviert werden. Für die lokalpolitische Debatte (Kulturpolitik und Museumsfragen) wurden wichtige Impulse gegeben.

Eventismus und Quotenhype wurden als integrale Bestandteile des kulturindustriellen Komplexes verstanden, die auch den Avantgardesektor zur Professionalisierung zwingen. Eine Tendenz zeichnete sich jedoch klar ab: Es gibt verstärkt den Bedarf an einer inhaltlich orientierten Beschäftigung mit Kunst und ihrer Auseinandersetzung mit dem Fremden, mit dem Realen, der Neudefinition von Raum und Zeit durch die Neuen Medien und anderen gesellschaftlichen Feldern.

# 25.2.18h

**Marius Babias**

## How did you do it, Sascha?

Sascha "Arschloch" Anderson war Stasi-IM David Menzer – ein deutsch-deutsches Fallbeispiel instrumenteller Historizität.

Anfang Januar 2000 wurde anhand rekonstruierter Stasi-Akten endgültig bewiesen, was auf dem Höhepunkt des moralischen Großreinemachens unmittelbar nach dem Mauerfall Jürgen Fuchs und vor allem Wolf Biermann in seiner Büchner-Preisrede 1991 behauptet hatten: Sascha Anderson, Promoter der Kunst- und Literaturszene des Prenzlauer Berges, war ein "Arschloch", weil er seit 1971 in der DDR und auch nach seiner Übersiedlung 1986 nach West-Berlin als Inoffizieller Mitarbeiter (IM) unter dem Decknamen David Menzer für die Stasi gearbeitet hatte.

Na und? Wer interessiert sich überhaupt noch für die Gartenzwerge in irgendwelchen Kunst-Schrebergärten im Osten? Wurde die Ost-Szene, ob mit oder ohne Stasi-Verschaltung, nicht längst parzelliert in Bürgerrechtler (Jürgen Fuchs), Biografie-Verwerter (Lutz Rathenow) und Underground-Barden (Bert Papenfuß-Gorek)? Lediglich die vierte Kategorie, jene der politisch unbelasteten Ästheten, zu der der Büchner-Preisträger und *FAZ*-Liebling Durs Grünbein gezählt wird, hat im westlichen Kulturbetrieb einen Logenplatz. Die meisten der DDR-Kulturschaffenden waren und sind darauf fixiert, das böse kommunistische DDR-Regime und die Sache mit der Stasi biografisch aufzuarbeiten, auch wenn es eigentlich im Westen keinen mehr interessiert, seit sie vorausseilend den Zweck erfüllt haben, die Säuberung des Öffentlichen Dienstes von IMs moralisch zu flankieren. Von Nostalgie über Neurosen bis zum Flagellantentum reichen die psychologischen Beschädigungen.

Doch jetzt, seit die Feuilletons von *Süddeutsche Zeitung*, *FAZ*, *Berliner Zeitung* und *Tagesspiegel* dem Fund der Anderson-Akte große Artikel und der SFB ein langes Feature widmeten, rückte das eigentlich abgehakte Thema wieder auf die Tagesordnung. Warum kochte die Debatte ausgerechnet jetzt wieder auf, nach der Ende der Neunziger für überwunden geglaubten Stasi-Hysterie? Und wem nützt sie? Oder ging es schlicht darum, der sogenannten Wahrheit, die anhand der aufgetauchten Akten klar und unumstößlich erscheint, Genüge zu tun? Sollte das der Fall sein, und einiges spricht dafür, dann hätten wir es mit einer verspäteten moralischen Aufrechnung zu tun, und die ist bekanntlich auf eine instrumentelle Historizität aus, deshalb aber nicht weniger stinklangweilig. Denn je länger das moralisch zu evaluierende Ereignis zurückliegt, desto glaubwürdiger erscheint das Urteil in der Jetztzeit. Doch soviel sei schon vorab gesagt: Das Knochengerippe der deutsch-deutschen Moral im "Wiedervereinigungsprozess" wird man dereinst eingemauert im Fundament zweier Bungalows in Wandlitz und Oggersheim finden, und nicht in Sascha Andersons Weinkeller.

Ein kurzer Abriss der Anderson-Karriere: Seit Erscheinen des Bild-Text-Samplers *Jeder Satellit hat einen Killersatelliten* 1982 im West-Berliner Verlag Rotbuch wurde Anderson über Nacht auch im Westen bekannt und als Promoter und Manager der unabhängigen Literatur- und Kunstszene der DDR akzeptiert und hofiert; seit 1971, ergaben die jetzt von der Gauckbehörde zusammengeschnipselten 1.350 Seiten der Andersonsschen Spitzelberichte, arbeitete er für die Stasi für ein Monatsfixum von 500 Ostmark zuzüglich Spesen sowie ein Stasi-Geschenk zum Geburtstag; 1986

folgte er seiner mittlerweile exilierten Ost-Bohème-Szene nach West-Berlin und war vermutlich bis zum Mauerfall für die Stasi tätig ("gerade durch meine übersiedlung ergeben sich neue wichtige bereiche ... für mich ist die inoffizielle zusammenarbeit mit der staatssicherheit eine möglichkeit politisch tätig zu sein, ohne politiker zu werden", machte er der Stasi seine Ausreise schmackhaft); 1991 flog Andersons Doppelleben auf; nach der Wende war Anderson Mitbegründer des Verlags Galrev; weil er bereits 1996 vom Berliner Kammergericht wegen geheimdienstlicher Tätigkeit zu einer Geldstrafe von 3.000 DM verurteilt worden ist ("ein messbarer Schaden für die Bundesrepublik bzw. Einzelner war nicht feststellbar", so die Begründung des Gerichts für die milde Strafe), also die jetzigen Funde keineswegs etwas Neues zutage fördern und strafrechtlich irrelevant sein dürften, scheint die Frage nach dem "Warum gerade jetzt" das eigentlich Spannende an der ganzen Aufregung zu sein.

Gönnen wir uns den hermeneutischen Spaß, die Rekonstruktion des Spitzels als "Kulturminister des Underground" (*Tagesspiegel*) der Kunstszene Prenzlauer Berg näher zu betrachten. "Er war nicht einfach ein Spitzel", heißt es da, "die rekonstruierten IM-Akten belegen, wie sich der Dichter die Stasi zunutze machte." Um Konkurrenten auszustechen und die Szene zu Gunsten der eigenen Karriere kontrollieren zu können, sei Anderson zu einem "IM neuen Typs" aufgebaut worden, der die Szene entpolitisieren, die westdeutschen Medien beeinflussen und schließlich die kritischen Stimmen in der eigenen Szene marginalisieren sollte. Soviel operative Genialität trauen nur die nachgeborenen Geschichtsschreiber der Stasi zu. Autor Klaus Michael resümiert: "Der Fall Anderson erzählt von einem fehlgeleiteten Karrierebewusstsein. Und er wird als Lehrstück über Macht und Moral, Verrat und Engagement und über die Verantwortung des Intellektuellen in die Geschichtsbücher eingehen."

Da haben wir das Grundmotiv der neu entfachten Debatte, das Interesse an der instrumentellen Historizität des westdeutschen Standpunkts, selbst wenn er von Ost-Autoren vertreten wird, dass Abweichungen vom manichäischen Strickmuster des Intellektuellen passgenau abgeschleift werden, bis sie wahlweise in die Kategorien "gut" oder "böse" hineinpassen. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Es kann nicht darum gehen, Andersons Aktivitäten aus dem sozialen Kontext herauszulösen, sie politisch zu entzerren. Genausowenig würde es sinnvoll sein, sie als Modellfall ästhetischer Praxis im Sinne einer Kunst-Lebens-Collage zu betrachten, was durch die historischen Vorläufer im Dadaismus oder in der Spaßguerilla durchaus möglich wäre und sogar eine mittelpträgliche Dissertation abgeben würde. Es kann in der Debatte nur darum gehen, die jetzt zementierten Dualismen von Macht und Moral, Verrat und Engagement abzuwehren und stattdessen die moralisch intendierte Kritik an den Stasi-Verwicklungen der Ossi als eine sozialgeschichtlich instrumentelle zu begreifen.

Michel Foucault misstraute einer Kritik, die "nur im Verhältnis zu etwas anderem als sie selbst" auftritt. Kritik, so Foucault weiter, "ist Instrument zu einer Zukunft oder zu einer Wahrheit, die sie weder kennen noch sein wird, sie ist ein Blick auf einen Bereich, in dem sie als Polizei auftreten will, nicht aber ihr Gesetz durchsetzen kann. All das macht, dass sie eine Funktion ist, die dem untergeordnet ist, was die Philosophie, die Wissenschaft, die Politik, die Moral, das Recht, die Literatur usw. positiv darstellen." So betrachtet, beziehen sich die gegen sozial Gefallene vorgebrachten Anschuldigungen, Vorwürfe und Kritiken auf ein spekulatives Wahrheitsmodell; eine mit Urteilssprechung verbundene Kritik macht sich letztlich zur Gehilfin eines Dogmas, das fälschlicherweise mit der sogenannten Wahrheit gleichgesetzt wird.

In seiner Skizze *Ästhetik der Existenz* beschrieb Foucault das "Verhältnis zwischen Subjekt, Wahrheit und Konstitution der Erfahrung" als Problem-Dreieck der menschlichen Existenz überhaupt, das er in seinen Büchern auf den Gebieten des Wahnsinns, der Sexualität und der Delinquenz immer wieder untersucht hat. Man kann durchaus einwenden, Anderson sei ein zu kleines Licht, um das dunkle Stasi-Mittelalter zu beleuchten. Interessant wird es, wenn man über die persönliche Ebene

der direkt Betroffenen hinaus die Ost-West-Konfliktlinien, die auch Andersons mediale Rezeption bestimmen, herausfiltert.

Neben der Währungsunion, die über die ökonomischen auch die sozialen Beziehungen zwischen den Alt- und Neudeutschen nach westlichen Kriterien neu zu regeln versuchte, war es vor allem ein kulturelles Deutungsmuster der DDR als ein von der Moderne ausgeschlossener Irrweg, das zur heutigen Schiefelage in der Betrachtung von DDR-Kunst und ihrer halböffentlichen Distributionswege führte. Die politische und kulturelle Abgeschlossenheit der DDR nach Westen und Osten lenkte die Künstler auf einen "nationalen Diskurs", zumal diese Tradition 1938 unterbrochen worden war; aufgrund der staatlichen Kontrolle übernahm insbesondere die Malerei kommunikative Ersatzfunktionen; so hatte die *8. Kunstausstellung der DDR 1978* über eine Million Besucher, die hier mit Alltagsproblemen wie Altersversorgung, Gesundheitswesen, Ökologie und Städtebau sich auseinander setzende, allegorisch verkleidete sogenannte "Problembilder" vorfanden; schließlich bildete sich ein privater bzw. halböffentlicher Verteilungs- und Diskussionsbereich heraus, in dem zwielichtige Figuren wie Anderson agierten. Dass neben Prenzlauer Berg vitale Zirkel in Leipzig oder Berlin-Biesdorf existierten, interessiert die westdeutsche Öffentlichkeit weniger, taugen sie doch nicht zu einer saftigen Stasi-Story.

Die westliche Karikatur sieht die DDR-Künstler als Schein-Subjekte der Geschichte oder als Opfer der Stasi, die in einem politischen und kulturellen Neandertal lebten und arbeiteten. Angeblich, so will es die Legende, blühte hinter der Mauer – die für Joseph Beuys ein soziales Kunstwerk war, das er wegen der missratenen Proportion sogar um elf Zentimeter erhöhen wollte –, in Prenzlauer Berg die Underground-Romantik. Künstlerische Autonomie soll hier keine ästhetische Kategorie, sondern eine Variable des real existierenden Sozialismus gewesen sein. Auch soll das Regime die Ausstellungen, Performances, Lesungen und Parties in Privatwohnungen erlaubt haben, um die Szene besser kontrollieren zu können. Während die westdeutschen Feuilletons Prenzlauer Berg vor Mauerfall zum Mythos hochjubelten, beschimpften Biermann, Fuchs und Rathenow – der seine staatspolitische Reife übrigens mit Artikeln in der rechten *Jungen Freiheit* ablegte –, nach der Wende den Künstler-Kiez als Gartenkolonie der Stasi. Mag ja alles stimmen. Nur: Selbst wenn die Szene mit Stasi-Spitzeln noch so durchsetzt war, sie kümmerte sich nicht groß darum. Es dominierte seit Mitte der achtziger Jahre ein Leckt-mich-am-Arsch-Lebensgefühl, wie sich der Foto-Künstler Thomas Florschuetz, 1988 nach West-Berlin übersiedelt, erinnert: "Mir war seit 1982 klar, dass das politische System subversiv gegen sich selbst war. Es wartete geradezu auf einen Protestsong, denn es brauchte einen sichtbaren Gegner. Wir haben uns um einen Dialog gar nicht mehr bemüht."

Der Prenzlauer Berg bedient vielfältige politische, soziale und künstlerische Ressentiments. Er speist den Futterneid von West-Künstlern, weil sie den Dissidenten-Bonus ihrer Ost-Kollegen künstlerisch nicht gutschreiben wollten. Die DDR-Bürgerrechtsbewegung entsolidarisierte sich und lieferte die DDR-Subkulturen ans Messer. Ihr bleibendes historisches Verdienst, so das höhnische Urteil der bürgerlichen Presse, die jetzt, wie schon zu Beginn der Neunziger, in Sascha Anderson das stellvertretende Übel einer moralisch maroden Kunstszene sieht.

Die Neugierde der DDR-Bürger unmittelbar nach Mauerfall galt insbesondere jenen Produkten, die der Sozialismus entweder nicht zu bieten oder für dekadent erklärt hatte: Heimwerkermärkte, Aldi-Filialen und Telefonsex. Die Ersatzkommunikation über "Problembilder", die allegorische Lesefähigkeit der Lebenswirklichkeit schien ausgedient zu haben. Was sich nach der Währungsunion so gut angelassen hatte, steht heute wieder zur Disposition. Da prallen nicht Sozialneid und Leistungsbereitschaft aufeinander, sondern zwei verschiedenartige Verfasstheiten der Konstitution von Erfahrung. Zwar wurden eine Menge Denkmäler abgerissen, aber da war auch viel Scheiß darunter. Wo der Wessi von Lebensstil spricht, meint der Ossi die

Konstruktion von "Identität". Matthias Flüge, langjähriger Chefredakteur der Zeitschrift *neue bildende kunst* und derzeit Vize-Präsident der Akademie der Künste, bilanziert die kulturelle Schiefelage: "Die Anerkennung der DDR-Kunst als einen aufschlussreicher Sonderweg jüngster europäischer Geschichte würde auch eine Neudefinition der sogenannten 'Westkunst' bedeuten. Die Bereitschaft dazu ist in Deutschland gering. Einfacher ist es, sie in die Abteilung Totalitarismus der historischen Museen zu ordnen: als ungeliebte Erinnerung, ferne Geschichte und verdrängte Identität."

How did you do it, Sascha? Zweifellos haben Andersons ehemalige und von ihm bespitzelte und politisch gelenkte Weggefährten wie Ralf Kerbach, Helge Leiberg, A.R. Penck und insbesondere Cornelia Schleime das Vorrecht, ihn ein "Arschloch" zu nennen. Dass er ein Lügner war, wissen wir spätestens seit dem Anderson-Filmportrait *Verrat*, das im Herbst 1999 bei uns ausgestrahlt worden ist. Die schwedische Filmdokumentation zepflückt einige Anderson-Mythen. So saß Stasi-Sascha 1980 zwar im Knast, aber nicht, wie er streuen ließ, weil er gegen Biermanns Ausbürgerung protestiert hatte, sondern wegen ordinären Scheckbetrugs. 1991 schrie Anderson nach einer Veranstaltung in der Berliner Volksbühne Biermann an: "Wegen Ihnen habe ich im Knast gesessen und eine Niere verloren und Sie erzählen so einen Scheiß." Der überrumpelte Biermann war sprachlos. Die Lüge ist die Waffe des Kleinbürgers, sie zielt aufs Emotionale. Nach diesem Film, der in der bewegenden Begegnung zwischen dem selbstgefälligen Anderson und der von ihm jahrelang ausgehorchten Künstlerin Cornelia Schleime gipfelt, bleibt dem "Arschloch" nicht einmal mehr die Legende vom Kleinkriminellen à la Jean Genet übrig.

1982 baten Ralf Kerbach und Cornelia Schleime, die in den Westen gingen, Anderson um Aufbewahrung ihres Dresdener Atelierschlüssels. Dieser übergab laut Tonbandabschrift die Schlüssel an die Stasi. Die Malerin Schleime verlor über hundert Bilder, praktisch ihr gesamtes Œuvre. Heute tauchen Bilder aus diesem Bestand auf dem Kunstmarkt auf. Jeder Satellit hat eben einen Killersatelliten.

Vertrauensbruch, Spitzelei, Geruchsproben, kontrollierte Dissidenz: Coole Osis wie Gerd Harry "Judy" Lybke, Exponent der Szene in Leipzig und nach Mauerfall Pionier des Galeriviertels Mitte, erfuhr vor kurzem, dass die Stasi Geruchsproben von ihm in Einmachgläsern angelegt hatte. Sein Kommentar: "Die Geruchstücher würden ihnen aber nichts mehr nützen, da ich meine Ernährung umgestellt habe und heute ganz anders rieche als damals."

---

Literaturhinweise:

Das ostdeutsche Matthias-Domaschk-Archiv veröffentlichte ein Anderson-Dossier in der Zeitschrift *Horch und Guck*, Heft 28 (1999/4), Ruschestr. 103, Haus 1, 10365 Berlin, Tel.: 030/5530551, 8.– DM.

Klaus Michael: "Der Kulturminister des Underground", *Der Tagesspiegel*, 11. 1. 2000.

Gregor Dotzauer: "Sascha A. & B.", *Der Tagesspiegel*, 11. 1. 2000.

"Kinder, denkt an die Zwangsläufigkeit" – Ein Gespräch zwischen Sascha Anderson, Heiner Müller und A.R. Penck 1990, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Berliner Seiten, 20. 1. 2000.

Holger Kulick: "Der fleißige Polizist vom Prenzelberg", *Süddeutsche Zeitung*, 3. 1. 2000.

Jörg André Dahlmeyer: "Im nachhinein – Was vom Prenzlauer Berg übrig blieb: Sascha Anderson als ewiges Berliner Diskussionsthema", *junge welt*, 14. 2. 2000



# 25.2.19h30

**Peter Haas**

## Berührungsangst

Die Möglichkeiten gelungener Kommunikation – gelungener NICHTKommunikation – vielleicht Kommunikation über NICHTKommunikation.

(Kommunikation nennen KunstvermittlerInnen ihre Aktivitäten jetzt offiziell)

Wenn hier von Kommunikation die Rede ist, dann in einem ganz naiven Sinne. Ich will nicht auf ein geschlossenes System im Sinne Luhmanns anspielen und nicht „Kunst ist Kommunikation“ zu Grunde legen. Kurz sollen die Momente angesprochen werden, in denen sich vielleicht entscheidet, ob ein Kontakt als befriedigend (deshalb nicht unbedingt spannungslos!) empfunden wird.

Gelungene Kommunikation ist ein Erfolg. Messbar wohl auch in der Folge, weil die entsprechenden Orte, dieselben Gelegenheiten auf lange Sicht häufiger und mit steigendem Interesse besucht werden.

Vermittlung bietet Kommunikationsimpulse. Kann man sich dabei auf die Seite des Publikums schlagen? Agiert man als Verräter, Komplize, Hehler?

“Gegenwartskunst wird immer pädagogischer”, formulierte Pierangelo Maset.

Kunst scheint offensiv unterwegs zu sein. Im Vorwort eines ÖKS-Handbuches, in dem mehr als 600 KünstlerInnen direkt an Schulen vermittelt werden sollen, wird Kunst vom Kurator des new museum, Greg Sholette, als “prozessorientiert, interdisziplinär und kontextuell fordernd” beschrieben, eignet sich also ideal für den Einsatz in schulischen Lernprozessen (nicht unbedingt kunstbezogenen!).

Robert Pfaller warnt vor einem kunstpädagogischen Milieu, in dem es nicht mehr notwendig ist sich der Kunst zuzuwenden. Die Möglichkeit besteht jedoch, dass zuerst Vermittlung als das Reizvollere erscheint, dann jedoch die Flucht von der Vermittlung zur Kunst einsetzt.

Mit seinem Begriff “Interpassivität” beschreibt er den Zustand, dass zuerst die Künstler die Produktion an das Publikum delegierten (Kuratorenkünstler, Interaktivität, kollektive Praxis), und am Beispiel des Berufsstandes der Vermittler wieder etwas delegiert wird – nämlich der Genuss.

In der Kurzinformation zu einer Ende März stattfindenden Tagung zur Kunstvermittlung wird in der Vergangenheitsform von einer überholten hierarchischen Situation gesprochen, in der man noch von “Publikum” sprechen konnte – jetzt wohl von “Beteiligten”?

Wenn man so will, wird die Kunst vor dem Interesse der Betrachter in Sicherheit gebracht. Vermittlung scheint wie eine Anstandsdame für den gesitteten Kontakt sorgen zu müssen. Anstand, Abstand, Berührungsangst.

Die Kunst soll unbeschadet bleiben – was Werk ist, kann halbwegs kontrolliert und erhalten werden.

Andere Anteile, die Kunst zur Kunst machen, liegen außerhalb des materiellen Bestandes und werden wiederum durch eigene Mechanismen geschützt.

Dafür gibt es gut eingeübte Denkmuster, Argumentationssysteme und Verhaltensstrategien.

Welche Folgen haben aber diese Abstoßungssysteme, wenn man davon ausgeht, dass Kunstvermittlung so funktioniert wie der Prozess, der Kunst zur Kunst macht?

Erfolgskriterien analog zu den Kriterien für Kunst?

Wie schauen denn die Angebote der Anbieter/Anbieterer aus?

Erfolgskriterien – Erfolgskontext

“Die Gestaltung des Kontextes ist die einzige Alternative zur längst schwierig gewordenen Behauptung von Kriterien” (Catherine David).

Die Thematisierung dieser Form von Gestaltung wird in der Vermittlung schon geleistet. Von einem breiten Verständnis für derartige Ausstellungspraxis kann aber noch nicht die Rede sein. Auch die Bewertung derartiger Interventionen, die nicht immer so leicht abgrenzbar und womöglich im Museum lokalisierbar sind, ist mit den alten Mitteln, der Zählung von Eintrittskarten oder dergleichen, unmöglich.

“Kunst heute entsteht im Bewusstsein, dass sie auf ein Fachpublikum treffen wird” (Marius Babias).

Diese Fachkunst oder vielleicht sogar Laborkunst wird sicher nicht an der Quote gemessen werden können. Erfolge von Forschungsergebnissen können nicht kurzfristig beurteilt werden. Erst in der populären Verwertungsform dieser Fortschritte profitieren viele. Solange Populärkunst bereit ist, mit der Fachkunst losen Kontakt zu halten, das Bewusstsein hat, von diesen Experten mit neuesten Forschungsergebnissen versorgt zu werden, bleibt der Sinn dieses Systems einsichtig.

# 25.2.19h30

**Gerald Matt**

## **Die magischen Zahlen oder: “Put your eyes on me”**

“Put your eyes on me” lautet eine Textzeile in einem aktuellen Song aus der Hitparade programmatisch: Augäpfel sammeln, die Blicke auf sich richten, aufmerksames Kapital akkumulieren – das ist das Leitmotiv des beginnenden neuen Jahrhunderts. Die “Start up”-Unternehmen aus der Internet-Branche sind gar nicht mehr so sehr daran interessiert, reale Umsätze zu machen, sondern sie wollen, dass sich so viele Leute wie möglich auf ihrer Website registrieren lassen: “Catching Eyeballs”, die magischen Zahlen. Auf der Basis des gebündelten allgemeinen Interesses werden Businesspläne erstellt und Venture Capital akquiriert, aber auch künstlerisches und kulturelles Reputationskapital angehäuft.

Der neue Fetisch Aufmerksamkeit hat nur noch bedingt mit dem altbekannten Phänomen Prominenz zu tun. Er ist zu einem disponiblen Element im globalen Monopoly, auf der Jagd nach Präsenz und Ruhm geworden.

Der in Wien lehrende deutsche Philosoph Georg Franck spricht bereits von einer “Ökonomie der Aufmerksamkeit” und übersetzt Beobachtungen aus dem Bereich des ‘bewussten Gewahrens’ in die Sprache der Wirtschaft. Ähnlich wie sein Kollege, der Medienphilosoph Norbert Bolz, ist er der Meinung, dass im beinharten Konkurrenzkampf um die Augäpfel des Publikums bereits eine kritische Masse erreicht wurde und schlägt einen eher kulturpessimistischen Grundton an: “Wir leben im Informationszeitalter,” schreibt Franck, “und merken es daran, dass wir uns vor Informationen nicht mehr retten können. Nicht der überwältigende Nutzen der Information, sondern ihre nicht mehr zu bewältigende Flut charakterisiert die Epoche. Die Kapazität unserer Aufmerksamkeit zur Informationsverarbeitung ist aber organisch begrenzt. Wir sind weder datenverarbeitende Automaten, die anspruchsvolle Operationen ohne Bewusstsein erledigen, noch Götter, deren Kapazität der fokussierten Aufmerksamkeit unbegrenzt ist.”

Diese Ausweitung der Kampfzone im medialen Feld, um einen Buchtitel des französischen Romanciers Michel Houellebecq zu paraphrasieren, dieser verschärfte Wettbewerb im Übermaß des medialen Angebots, betrifft nicht nur die Goldgräber im Internet-Klondike, sondern auch Institutionen, die aus ganz anderen, viel ruhigeren und überschaubareren Epochen stammen – nennen wir sie die Informations-Steinzeit.

Die gesamtgesellschaftliche Investition an libidinösen und finanziellen Energien in das Interessensfeld Aufmerksamkeit übt auf diese schwer beweglichen Dispositive des Ausstellungswesens Druck aus und zwingt sie zu Veränderungen.

Der Kunstkritiker und -theoretiker Hans Belting hat dies als Chronist des Faktischen mit leichter Melancholie am Beispiel des Museums polemisch zugespitzt: “Das Museum”, schreibt Belting, “stellt sich als Symbol eines unveränderlichen Ortes und der aufgehobenen Zeit all den aktuellen Wünschen entgegen, die sich in der heutigen Aufführungspraxis mit ihrem ephemeren Charakter artikulieren. In einer Gesell-

schaft, die statt des Tresors von Gegenständen eine Datenbank mit Informationen verehrt, ist eine neue Museumsregie gefordert, um auch das Museum zu enträumlichen und zu verzeitlichen. Der ‚event‘ tritt an die Stelle des Werkes.“

Längst ist jene “Gesellschaft des Spektakels”, von der der Situationist Guy Debord in den sechziger Jahren sprach, Realität geworden. Auch hat sich das Verhältnis zwischen materiell vorhandenen Artefakten und Kunstwerken und aus Datenpaketen komponierten Objekten, die im Netz eine flüchtige und virtuelle Existenz fristen, dramatisch in Richtung der Immaterialien verschoben. Das Museum als Bunker und Bollwerk der geheiligten Kunst und als sakraler Ort der wissenschaftlichen Debatte unter Initiierten, verliert sukzessive seine Zweckbestimmung. Was man daran erkennen kann, dass auch Weltmuseen sich zunehmend mit Fragen der CD, der CI, des Images und sonstiger Marketingüberlegungen und Strategien befassen.

Welche Lehren zieht man als Direktor eines Ausstellungshauses aus diesem gesellschaftlichen Paradigmenwechsel? Soll die Kunsthalle als Ausstellungsinstitution zeitgenössischer Kunst, die einem kulturellen und programmatischen Auftrag verpflichtet ist, in der Konkurrenz um die Augäpfel eine gnadenlose Jagd nach Quote entfachen? Oder, im Gegenteil, ein ästhetisches “Resist“-Programm aktivieren und ihre Programme mit esoterisch gehauchter, leiser Stimme einem kleinen privilegierten Häufchen distinktionslüsterner Glasperlenspieler zuflüstern? Ich glaube, dass diese Dichotomie, die in den Kunstdiskursen gerne bemüht wird, mittlerweile akademisch und obsolet geworden ist. Schon Pierre Bourdieu, der große Analytiker von Klasseninteressen und ästhetischen Abschottungsstrategien, hat ja erkannt, dass eine simple, trennscharfe Gegenüberstellung von vulgärem Massengeschmack und verfeinertem bildungsbürgerlichen Ressentiment nicht funktioniert. Er schreibt: “Die Negation des Niederen, Groben, Vulgären, Wohlfeilen, Sklavischen, mit einem Wort: natürlichen Genusses, diese Negation, in der sich das Heilige der Kunst verdichtet, beinhaltet zugleich die Affirmation der Überlegenheit derjenigen, die sich sublimierte, raffinierte, interesselose, zweckfreie, distinguierte, dem Profanen auf ewig untersagte Vergnügungen zu verschaffen wissen. Dies ist der Grund, warum Kunst und Kunstkonsum sich – ganz unabhängig vom Willen und Wissen der Beteiligten – so glänzend eignen zur Erfüllung einer gesellschaftlichen Funktion der Nivellierung sozialer Unterschiede.”

Lassen Sie mich an dieser Stelle noch einmal kurz rekapitulieren: Wir leben in einer Zeit, in der das Sammeln von Aufmerksamkeit zu einer gesellschaftlichen Notwendigkeit, ja zu einem Wert an sich geworden ist. Wir haben zudem einen Durchmarsch der Popkultur erlebt, der das traditionelle High-Low-Gefüge ins Wanken gebracht und über Protagonisten wie Andy Warhol, Mike Kelley, Stephen Prina oder Raymond Pettibon längst den Tempelbezirk der Bildenden Kunst erobert hat. Aus “Tendenzen des Materials”, um auf ein altes Adorno-Wort zurückzukommen, lässt sich der fortgeschrittenste Stand der Kunst jedenfalls nicht mehr ableiten – eine Oase des Sublimen gegenüber der Wüste des Kommerzes zu sichern ist also unter kontemporären medialen Bedingungen längst “out of order”.

Was heißt dies für eine Institution wie die Kunsthalle Wien? Wir verstehen uns als ein Haus, das von den vitalen Energien einer ständig permutierenden jungen Kunstszene durchpulst sein möchte, das die Impulse aus der Popszene ebenso zu Ausstellungsprojekten verdichten will, wie die Anregungen, die aus den intellektuellen Diskursen der Gegenwart – Stichwort: Cultural Studies, Postkolonialismus-Debatten oder heute die Diskussion der politischen Situation in Österreich – in den öffentlichen Aufmerksamkeitsraum fließen. Unser Ziel kann nicht sein, durch unzeitgemäße Präsentationen und Verzicht auf Marketing das Publikum auszuschließen. Im Gegenteil: Wir wollen Agora sein, Verhandlungsort aktueller politisch-ästhetischer Themen und gleichzeitig Trägerrakete für schwer vermittelbare Kunstpositionen der Gegenwart.

Wir wollen unter diesen Rahmenbedingungen einer verschärften Mediengesellschaft auch das Projekt der Kunstvermittlung neu definieren und präzisieren. Um es auf eine griffige Formel zu bringen: nicht populäre Programme machen, sondern Programme populär machen.

Wir wollen Augäpfel einfangen, aber nicht um den Preis einer Korrumpierung des inhaltlichen Angebots. Und wir bekennen uns dazu, durch die Nutzung moderner Marketing- und PR-Methoden schwieriger Kunst ein maximales Publikumsinteresse zu sichern. Eine Institution, die ein Seismograph gesellschaftlicher Befindlichkeiten und ein Spiegel politischer Verwerfungen sein will, muss sich auch zeitgenössischer Mittel und Strategien bedienen, im Hier und Jetzt leben und agieren, wenn sie nicht als antiquierte Bestandsverwalterin an den Rand gedrängt werden soll. Wir wollen, dass Künstler nicht nur gezeigt, sondern auch gesehen werden. Das sind wir ihnen und den Besuchern schuldig.

Ich glaube also, daß die im Programmfolder zu dieser Veranstaltung formulierte Opposition "Eventkultur versus Inhalt" obsolet ist. Wir sehen daher unsere Aufgabe nicht darin, und dies polemisch gesagt, ein Vehikel zur Erwirtschaftung von Distinktionsgewinn zu sein. Im Gegenteil: Es geht uns darum, Mittel und Strategien zu finden, um komplexe zeitgenössische Inhalte und Positionen, d.h. den kulturellen Mehrwert nicht nur den Wenigen, den "happy-few", sondern einem möglichst großen Publikum ohne Qualitätseinbußen zu vermitteln. Dazu gehört sowohl das Aufgreifen und Reflektieren allgemein relevanter Fragestellungen, als auch das Einbeziehen der Lebenswelten am Lebensstile der Besucher in die Atmosphäre und das Ambiente der Kunsthalle, um dadurch auch erweiterte Publikumsschichten und insbesondere die nachrückenden jungen Generationen ansprechen zu können. Lassen sie mich mit einem Wort des italienischen Philosophen Giovanni Vattimo schließen, der eine neue inhaltliche Definition der Ausstellungsinstitutionen unter veränderten ontologisch-ökonomischen Rahmenbedingungen versucht: "Das Museum", schreibt Vattimo, "muss zu einem kulturellen Subjekt werden, das viele verschiedene Gesichtspunkte vertritt. In dem Maße, in dem es sich nicht mehr auf das einzelne fetischisierte Kunstwerk konzentriert, sondern eher auf die Lebensstile, die ‚möglichen Welten‘ schaut, die sich im Kunstwerk ankündigen, müsste das Museum ein Zentrum vielfältiger, mit der Kunst verbundener Aktivität sein, nämlich das, was man im Italienischen mit einem Wort bezeichnet, das, auch wenn es ein wenig antiquiert wirkt, nichts von seiner Qualität verloren hat: ein ‚centro di animazione culturale‘."

Die Aufgabe von Institutionen wie der Kunsthalle Wien ist es, aus diesen vielen Konjunktiven einen durchschlagskräftigen Indikativ zu machen.

# 25.2.19h30

Doris Rothauer

## Wer jetzt k/haus hat ...

Die Titelfrage des heutigen Abends – wie misst man den Erfolg von Kunstveranstaltungen? – möchte ich umformulieren in die Frage: *Wer misst den Erfolg*, und möchte dazu das Thema anhand des Beispiels einer Künstlervereinigung, nämlich des Künstlerhauses Wien, als dessen Vertreterin ich heute hier sitze, anreißen. Die Frage nach dem Erfolg stellt sich nämlich für ein Künstlerhaus nicht nur als Frage nach den magischen Zahlen respektive nach dem ökonomisch messbaren Erfolg, sondern auch als Frage nach der Funktion und Positionierung des Hauses als Künstlervereinigung, die das Spannungsfeld von interner Wahrnehmung (d.h. die Wahrnehmung der Mitglieder) und externer Wahrnehmung (die Wahrnehmung des Publikums und der Medien) zu lösen hat.

Ich möchte dazu vorab einen Zeitungsartikel von Hans Haider vorlesen, der im August 1999 mit eineinhalbjähriger Verspätung als Reaktion auf das neue Künstlerhauslogo, das Anfang 1998 als Zeichen einer Neupositionierung des Hauses entwickelt worden war, in der *Presse* publiziert wurde:

### Wer jetzt k/haus hat ...

#### Die "Presse"-Meinung von Hans Haider

Was ist ein "k/haus"? Ein sprachfeindlicher Bruder Simpel hat dieses Markenzeichen für Wiens älteste gemauerte Heimat zeitgenössischer Kunst erfunden: für das Künstlerhaus. Das ahnt aber niemand. Welchem Wirtschaftsbetrieb fiel es ein, seine zentrale Botschaft auszumerzen, seinen Namen unaussprechlich zu machen? Welcher Wiener wüsste einem Italiener, Japaner, Franzosen, Engländer den Weg zu weisen, wenn ihm auf der Opernkreuzung aus einem fragendem Gesicht ein paar verzweifelte Guttural-Laute entgegenstoßen? Wie spricht man einen Schrägstrich aus? Was bedeutet ein vorangestelltes "k"? Die K-Gruppe ist eine kommunistische, die K-Zelle im Gefängnis eine Korrekturzelle – beide nicht sonderlich sympathisch.

In diesem Graphikdesign-Nonsens offenbart sich die bittere Wahrheit, dass Künstler in ihrem alten bürgerlichen Künstlerverein nichts mehr verloren haben. Event-Manager nahmen die traditionsreiche Immobilie am Karlsplatz unter Kontrolle, ihr neues Merkzeichen soll ihre Adresse von der (kommunalen) Kunsthalle und von (Hundertwassers) Kunsthaus unterscheiden. Sie haben die "Künstler" ausradiert – wie einst in Prag der Rabbi Löw vom lebensspendenden Zettel im Munde des Golem den Anfang, das Aleph, tilgte, als dieser Kunstmensch seiner Macht zu entgleiten drohte. K(ein) Haus mehr für Künstler. Der wienerische Rilke klagte: Wer jetzt k/haus mehr hat, baut sich keines mehr.

Zu diesem Zeitpunkt konnten die eben zitierten neuen Event-Manager – in persona unser Präsident, Architekt Manfred Nehrer, sowie ich als künstlerische Leiterin – bereits auf einige Veränderungen gegenüber unseren Vorgängern hinweisen, auf die wir auch sehr stolz waren und die wir als Erfolg sahen:

- seit langer Zeit erstmals wieder ein eigener Ausstellungs- und Veranstaltungsbetrieb des Vereins, der das Haus zuvor über lange Strecken hinweg an die öffentliche Hand vermietet hatte

- eine neue Mischfinanzierung aus Eigeneinnahmen, öffentlichen Subventionen und Sponsoreinnahmen, wobei Letztere in einem noch nie vorhandenen Ausmaß zur Realisierung des neuen Programmes beitragen
- ein neues "Outfit" in Form eines neuen Corporate Design, das uns in Euphorie darüber veranlasst hat, eine noch nie dagewesene Flut an Drucksorten zu produzieren, die für die Außenwahrnehmung der wichtigste Schritt hin zu einer Neupositionierung waren und sind.

Was nach außen hin als Professionalisierung, als Medienerfolg, als Szene-Anerkennung, als Publikumszuspruch wahrgenommen wird, wird nach innen stark kritisiert und als Kindeswegelung interpretiert, als Schritt in eine Richtung, die – wie Hans Haider schreibt – "die Künstler ausradiert". In Wirklichkeit geht es hier ganz schlicht und einfach um den Wert von Mitglie­derausstellungen, der – ökonomisch gesehen – nahezu keinen Wert darstellt, wie ich weiter unten auch noch in Zahlen belegen werde, der in der sogenannten "Szene" nicht hoch im Kurs steht, der aber eine starke symbolische Kraft besitzt und eine soziale Funktion erfüllt, die für einige Künstlervereinigungen, und dazu zählt auch das Künstlerhaus, noch aus der Gründungsidee heraus als eine programmatische Verpflichtung betrachtet wird.

Dazu möchte ich noch etwas näher auf die derzeitige Programmstruktur eingehen: Jeweils sechs Monate im Jahr ist das Künstlerhaus im Rahmen eines auf vergangene Traditionen zurückgehenden Bestandsvertrages an das Unterrichtsministerium vermietet, in dieser Zeit finden zumeist Sonderausstellungen des Kunsthistorischen Museums statt. Die andere Jahreshälfte steht das Haus der Künstlergesellschaft für den eigenen ausschließlich zeitgenössischen Spielbetrieb zur Verfügung, wobei hier neben Mitglie­derausstellungen die neuen Schwerpunkte auf Architektur und interdisziplinären Themenausstellungen in den Bereichen Film, Mode, Design, Grafik und Musik in Hinblick auf ihren jeweiligen Stellenwert in Bezug zu den Neuen Medien und zur Alltagskultur liegen.

Um nun zum Thema der magischen Zahlen zu kommen, möchte ich das Ganze mit ein paar Besucherzahlen belegen: eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums in unserem Haus kommt auf ca. 700 Besucher pro Tag, eine Ausstellung wie zuletzt Max Weiler – veranstaltet vom Unterrichtsministerium im Rahmen des oben erwähnten Bestandsvertrages – auf ca. 300 Besucher pro Tag, eine Ausstellung wie *fast forward* – eine Eigenproduktion im Rahmen unserer neuen Programmlinie, die die Mode in den Medien der neunziger Jahre thematisiert hat – auf ca. 200 Besucher pro Tag, und schließlich eine Mitglie­derausstellung auf zehn bis vierzig Besucher pro Tag. Analog degressiv verhält sich die Finanzierbarkeit. Und die Frage der Finanzierbarkeit kann beim Programmieren nicht einfach außer Acht gelassen werden, zumal für einen unabhängigen privaten Verein mit der Größe eines Hauses wie das Künstlerhaus – wir betreiben 2000 m<sup>2</sup> Ausstellungfläche sowie ein Kino – das Laufen um Gelder ca. 80% der leitenden Tätigkeit einnehmen. Ob ich die Mitgliederinteressen vertreten will, ob ich einer Szene zuarbeiten will, ob ich ein neues Nischenprogramm machen will, ob ich ein breites Publikum bedienen will, ich habe im Künstlerhaus reine Betriebskosten von 20 Mio im Jahr zu finanzieren, ganz abgesehen von den jeweiligen Inhalten, und da sind ökonomische Kategorien wie eine professionelle Betriebsführung, ein Finanzmanagement, ein Marketing oder ein Merchandising unabdingbar für das Überleben.

Erfolgreich ist daher ein Haus wie das Künstlerhaus dann, wenn es eine finanzierbare Programmstruktur mit Inhalten aufbauen kann, die eine klare Identität nach innen und nach außen schaffen. Das bedingt in meinen Augen eine Neudefinition des Selbstverständnisses und der Aufgaben einer Künstlervereinigung.

## 3.3.18h

### Der Vorstand des Salzburger Kunstvereins

## Verein/Kunstverein, eine zeitgemäße Struktur?

(Zusammenfassung des Audiomitschnitts)

#### **Peter Krön, Präsident:**

Die Aufgaben, die wir uns gestellt haben, sind:

- 1) das Künstlerhaus mit seinen 23 Ateliers zu betreuen
- 2) das Ausstellungsprogramm: Dieser Saal ist der größte Ausstellungsraum in Salzburg. Wir müssen uns vom Rupertinum und den erstklassigen Galerien in Salzburg, dem hier vergleichsweise sehr dichten Ausstellungsprogramm, abgrenzen. Wir verfolgen daher die Linie, neueste Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst zu zeigen und diese Präsentationen auch zu vermitteln.
- 3) die Struktur eines Vereins, der aus 600 bis 700 Mitgliedern – Künstlern wie Kunstinteressierten gleichermaßen – besteht, aufrechtzuerhalten
- 4) eine "Salzburger" Kultureinrichtung zu sein – auch wenn uns öfters vorgeworfen wird, dass wir uns den Salzburger KünstlerInnen nicht widmen würden. Im Rahmen der Reihe *40 Tage 20 Ausstellungen* oder *Sammlungen* haben wir viele Salzburger KünstlerInnen präsentiert; insofern verahre ich mich dagegen, uns das "Salzburger" absprechen zu lassen (von den Salzburger Festspielen erwartet man sich schließlich auch nicht, dass nur Heimatkunst gezeigt wird).

#### **Bernhard Gwiggner, Künstler:**

Für mich ist es sehr spannend, seit drei Jahren das Ganze von einer anderen Seite zu sehen und in gewisser Weise Verantwortung mitzutragen. Es ergibt sich eine Differenz zwischen dem, was ich als einfaches Mitglied an Kritik zu äußern gehabt hätte und dem, was ich jetzt aus der Innensicht heraus beurteilen kann. Ich erwarte mir keine großen "Revolutionen", stehe im Prinzip hinter dieser Linie und finde es toll, dass es in Salzburg einen derartigen Verein gibt.

#### **Barbara Reisinger, Künstlerin:**

Ich habe das Bedürfnis, mich in der Salzburger Kunst- und Kulturlandschaft zu engagieren, wobei mir der Kunstverein am nächsten steht, da er sich mit Fragen beschäftigt, die Kunst auslösen und nicht nur mit dem Aspekt der "Ware Kunst", die ausgestellt wird. Nachdem ich selbst in den siebziger und auch noch in den achtziger Jahren die Aura eines Kunstwerks als sehr wichtig empfunden habe, habe ich diesbezüglich einen wichtigen Lernprozess durchgemacht.



### **Helmut Wismayr, Kassier:**

Der Beginn im Kunstverein war für mich eigentlich eine "Zwangsverpflichtung". Als Beschäftigter im Management eines Geldinstitutes ist der Generaldirektor an mich dahingehend herantreten, dass von Führungskräften Engagement entweder im Sozial-, Kunst-/Kultur- oder Sportbereich erwartet wird. Mit der Kunst hatte ich damals eigentlich nicht viel im Sinn. Ich habe mir die Frage gestellt, ob es notwendig ist, dass der Kassier in einem Verein ein Fachmann auf seinem Gebiet – dem des Geldes – ist, oder ob er nicht besser ein Künstler sein sollte, worauf mir die Relevanz einer Wirtschaftskompetenz bestätigt wurde. Es zeigt sich immer wieder, dass einiges passieren kann, wenn man mit den Geldmitteln nicht professionell umgeht. Aus der Pflichtübung ist für mich mit der Zeit eine Kür geworden; es macht Spass, hier zu arbeiten und ich hoffe, dass wir auch weiterhin so erfolgreich auf diesem Gebiet tätig sein können.

### **Michael Mauracher, Künstler:**

Ich kenne den Salzburger Kunstverein seit Mitte der siebziger Jahre, wo er die einzige Institution war, die in Salzburg moderne Kunst vermittelt hat (das Rupertinum, die Galerie Fotohof oder die Galerie 5020 gab es damals noch nicht). Was mich interessiert, war und ist v.a. die sehr breit angelegte Struktur – ein großer Mitglieder-verein, an dem man selber aktiv mit arbeiten kann. In den siebziger Jahren habe ich Ausstellungen mitbetreut, die das Medium Fotografie betroffen haben; ich hatte ein Förderatelier und später ein eigenes Atelier im Haus. Natürlich hat sich viel verändert – von einem Verein, der sozusagen aus sich selbst heraus Ausstellungen produziert hat, wo viele Künstler selbst als Kuratoren Ausstellungen veranstaltet haben, hin zu einer professionellen Struktur, von der ich glaube, dass sie der Zeit entspricht. Was mir nach wie vor gefällt, ist dass man im Vorstand eine gewisse Zeit uneigennützig mitarbeiten kann. Als privaten Verein halte ich den Kunstverein gerade in Zeiten wie diesen sehr wichtig, um sich Unabhängigkeit bewahren zu können. Das Programm war in den siebziger Jahren (aus der Zeit betrachtet) höchst interessant, es gab große Ausstellungen (aufgrund den großen Raums), die in Salzburg sonst nicht zu sehen waren; heute ist es v.a. die starke Reflexion über Kunst, die im Vordergrund steht.

### **Ulrike Lienbacher, Vizepräsidentin, Künstlerin:**

Mein Beweggrund, hier tätig zu sein, ist dass ich mich mit dem Programm identifiziere und öffentlich Position beziehen möchte – gerade jetzt in dieser politischen Situation, wo man kein Terrain abgeben, sondern es verteidigen sollte. Positiv und beruhigend finde ich insofern die private Struktur, wo man nicht weisungsgebunden ist. Die spezielle Mischform aus Künstler- und Kunstinteressiertenverein finde ich spannend, wenn es auch immer wieder zu Interessenskonflikten führt. Die Professionalisierung in den letzten Jahren, die Entscheidung zu einem Direktorenmodell bei gleichzeitiger Basisorientiertheit und Gemeinschaftlichkeit (im Vorstand) finde ich notwendig und sehr positiv.

### **Ursula Spannberger, Schriftführerin, Architektin:**

Ich wurde in den Vorstand gebeten, um den Umbau des Künstlerhauses zu betreuen. Ich finde es wichtig, dass die Professionalisierung insofern weitergetrieben worden ist, als keine Vermischung mehr besteht zwischen Vorstandsmitglied und gleichzeitig Ausführender/m eines Auftrags für den Kunstverein. Als Architektin ist es mir wichtig,

ein Vereinsmitglied zu sein, da wir in unserer Berufsgruppe immer darum kämpfen müssen, als Künstler statt als Gewerbetreibende gesehen zu werden.

**Peter Haas, Künstler:**

Ich bin Gewerbetreibender (ich arbeite als Lehrer). Als Künstler habe ich mir immer gedacht, dass ich dem Kunstverein nicht beitreten werde und habe auch immer sehr frech aus der Hüfte geschossen. Als ich in den Vorstand gebeten wurde, musste ich erst Vereinsmitglied werden. Ein Verein erscheint mir – neben den vielen oben erwähnten Punkten, denen ich mich anschließe – nach wie vor als etwas Eigenartiges, da die meisten Leute ein Vereinsleben nicht sehr schätzen oder meinen, so etwas nicht zu brauchen. Ich würde mir wünschen, dass aus dem Kreis der sogenannten einfachen Mitglieder in den nächsten Jahren ein unglaublicher Druck erwächst, dass Widersprüche immer offensichtlicher werden und die Vorstandsleute merken, dass andere nachrücken wollen.

**Diskussion:**

**P. Krön:**

Es gibt in Salzburg an die 2.000 Vereine und davon sehr viele, wo die Leute auch regelmäßig zusammenkommen – insofern bin ich mir nicht so sicher, ob das Vereinsleben nicht mehr aktuell ist. Die Leute suchen sich einen Verein, wo sie sich wohl fühlen. Ein Vereinsleben, wo man sich wöchentlich trifft, diskutiert, miteinander spielt etc. haben wir in dem Sinn nicht.

**U. Lienbacher:**

Mir ist nicht vordergründig das "Vereinsleben" wichtig (ich erwarte es auch gar nicht), sondern die Möglichkeit, Ausstellungen zu sehen und die Auseinandersetzung mit Kunst.

**P. Krön:**

Am allerwichtigsten finde ich, dass wir uns nicht scheuen, unsere Linie weiter zu vertreten, nach innen und nach außen.

**B. Gwiggner:**

Hinauszugehen – wie beim Projekt *Öffentlicher Raum/Public Space* – war für mich eine entscheidende Sache. Es ist zwar kein parteipolitisches, aber dennoch ein allgemein politisches Statement zu sagen, man geht auf die Straße, man geht mit der Kunst zu den Leuten, anstatt sich nur in den White Cube zurückzuziehen. Insofern bin ich mit der Situation nicht ganz so zufrieden und plädiere dafür, dass diesbezüglich die Linie überdacht und geändert wird.

**M. E. Prigge (Künstlerin, Publikum):**

Ich kann als Künstlerin persönlich Stellung beziehen und z.B. der neuen F-Parteiobfrau eine briefliche Anfrage schreiben, wie sie die Partei zu führen gedenkt und ob sie das Feindbild Künstler in ihrer Partei braucht. Aber ich denke, dass auch ein Kunstverein, der laut seiner Statuten die zeitgenössische Kunst fördert, die F-Leute darauf aufmerksam machen kann. Als (nicht nur in Österreich) geachtete Institution haben wir eine Stimme, die auch eine politische ist.

**P. Krön:**

Die teilweise Ablehnung von zeitgenössischer Kunst ist ja nichts Neues; es wird im Moment nur sehr verstärkt artikuliert, die Toleranz wird immer kleiner. Kulturpolitik bedeutet immer auch die Überlegung, was kann/möchte ich fördern und was nicht; es ist nicht von vornherein Zensur, wenn ich etwas nicht fördere.

**M. E. Prigge:**

Seit Jahren hat Jörg Haider die "Staatskünstler" im Mund und prangert sie als "Schmarotzer" an. Wir wissen alle, welche Wirkung das hat; ich spüre das selbst in meiner Nachbarschaft. Wenn ich z.B. einen Katalog produziere, so fließt das zu 100% in die Wirtschaft; ich sehe mich ganz und gar nicht als Schmarotzer, da ich mit diesem Geld arbeite.

**P. Krön:**

Interessanterweise wurde das Bildungswesen von den Angriffen, denen Künstler ausgesetzt sind, bisher immer ausgenommen.

**U. Lienbacher:**

Für mich herrscht jetzt schon eine gänzlich andere Situation, da es den Konsens, in diesem Bereich arbeiten zu können, nicht mehr gibt. Es war klar, dass eine gewisse Kunstsparte ein Mehrheitsprogramm ist und dass gewisse Politiker nicht mehr gewählt werden, wenn sie vehement dafür eintreten. Anders ist für mich jetzt, dass massiv und aggressiv öffentlich dagegen aufgetreten wird und dass der Kunstbereich kriminalisiert wird (Stichwort "Schmarotzer").

## 3.3.19h30

### Warum bin ich Präsident?

(Transkription des Audiomitschnitts)

#### **Matthias Herrmann, Künstler, Präsident der Secession, Wien:**

Ich bin in der Secession zwar ehrenamtlich Präsident, bekomme aber einen Spesenersatz (um keinen falschen Eindruck von der Ehrenamtlichkeit zu erwecken). Die Secession ist eine reine Künstlervereinigung und -interessensvertretung, die sich 1897 vom Künstlerhaus abgespalten hat. Mitglieder der Secession können nur Künstler werden, die in das Gremium gewählt werden. Daneben gibt es – einem Kunstverein ähnlich – die Gesellschaft der Freunde der Wiener Secession, die die Aufgabe übernimmt, die Künstlervereinigung moralisch und finanziell zu unterstützen. Alle zwei Jahre wählt die Künstlervereinigung ihren Vorstand und deren Präsidenten. Ich war zuerst sehr erstaunt, als ich gefragt wurde, ob ich das machen möchte. Vorher war ich zwei Jahre im Vorstand (was sicherlich sinnvoll ist). Ich lehnte die Anfrage zuerst ab, da ich einerseits weiß, wie viel Arbeit das ist, und da ich zum anderen Bedenken hatte, weil ich als Künstler kontroversiell diskutierte fotografische Arbeiten produziere, die sich – vorsichtig ausgedrückt – mit sexuellen Inhalten beschäftigen. Ich dachte, ich möchte der Secession nicht damit schaden, dass so eine „Sau“ wie ich dort Präsident ist und eine staatstragende Position innehat (die Secession ist eines der wichtigsten Ausstellungshäuser Österreichs). Meine Bedenken wurden dahingehend ausgeräumt, dass die Secession sich immer stark zu positionieren versucht, und ich ließ mich mehr oder weniger zum Präsidentenamt breitschlagen – aus mehreren Gründen: Ich denke, dass es gut ist, dass Künstler Verantwortung übernehmen, dass man sich positioniert, ob (gesellschafts-)politisch oder rein künstlerisch (sofern man das überhaupt so trennen kann), und ganz persönlich habe ich einfach Freude am Mitgestalten. Ich beneide immer die IG Autoren um ihren Vorsitzenden Gerhard Ruiss, die durch ihn medial sehr gut vertreten und in der Öffentlichkeit sehr präsent sind. Ich denke immer: „So viele gute Schriftsteller, wie Gerhard Ruiss den Anschein erweckt, hat Österreich gar nicht“, und finde es schade, dass es in der bildenden Kunst keine derartig starke Persönlichkeit im Sinne einer Interessensvertretung gibt. Ich finde es wichtig, mitzuhelfen; jeder einzelne kann mitgestalten.

#### **Volker Uiberreither, Künstler, Präsident Berufsvereinigung, Salzburg:**

Als mich vor ca. 30 Jahren Slavi Soucek gefragt hat, ob ich seine Stelle als Vorsitzender der Berufsvereinigung für Grafik und Malerei übernehmen möchte, habe ich mich sehr geehrt gefühlt. Auch ich habe mich zum Präsidentenamt letztlich breitschlagen lassen. Ich habe Überlegungen zur Verbesserung der Struktur der Berufsvereinigung, das Ausstellungswesen und die Kommunikation betreffend angestellt (wir hatten damals keinen Ausstellungsraum); wir veranstalteten themenbezogene Ausstellungen und führten soziale Verbesserungen durch – das Karenzgeld für Künstlerinnen, die Ruhensbestimmungen für Künstler, die 10%-Mehrwertsteuer für KünstlerInnen gingen von Salzburg aus. Im Moment versuchen wir in Zusammenarbeit mit privaten Versicherungsanstalten das Sozialversicherungswesen für Künstler in den Griff zu bekommen. Auch der Künstlernachlass beschäftigt uns sehr. Viele Künstler möchten ihre Werke der Berufsvereinigung übergeben, obwohl wir nicht die

Möglichkeit haben, die Arbeiten zu verkaufen oder zu deponieren. In unsere Vereinigung müssen wir alle Künstler, die ein Kunststudium abgeschlossen haben, aufnehmen, über die Aufnahme anderer Künstler wird von einer Jury entschieden. Zwischen den zwei verschiedenen Interessensvertretungen für Künstler in Österreich (BVÖ und Berufsvereinigung) gab es immer wieder Konflikte.

#### **Martin Janda, Stellvertreter der Vorstandsvorsitzenden WIENERKUNSTVEREIN:**

Gemeinsam mit Sabine B. Vogel und Marie-Thérèse Harnoncourt habe ich 1997 den WIENERKUNSTVEREIN gegründet. Die Idee war weniger, einen neuen Ort für zeitgenössische Kunst zu etablieren, sondern vielmehr Leute, die außerhalb des Kunstkontextes stehen, näher an die Kunst heranzuführen. Dies einerseits, um eine Lobby für die bildende Kunst zu etablieren und andererseits auch deshalb, da es eine gewisse politische Erziehung bedeutet, wenn man durch Diskussionen, bestimmte Ausstellungen etc. mit Ideen konfrontiert wird, die auch ein verändertes politisches Bewusstsein bewirken sollten. Heute sieht man, dass es viel früher notwendig gewesen wäre, damit anzufangen. Wien hat interessanterweise keinen Kunstverein, es gibt hier in erster Linie Künstlervereinigungen oder staatliche Institutionen. Das, was man im klassischen Sinn als einen Kunstverein angesehen hat, gibt es in Wien im Musikbereich (Musikverein, Konzerthaus, Jeunesse u.a.). Hauptsächlich durch Gesprächsabende und kleine Vorträge sollte versucht werden, Leute, die nicht viel mit bildender Kunst zu tun haben, auf gesellschaftlicher Ebene für Kunst zu interessieren. Als Sabine B. Vogel und ich versuchten, Leute für den Vorstand zu gewinnen, sind wir das erste Mal gescheitert, weil es offensichtlich andere Interessen gibt als eine Vereinsmeierei und sehr viele Möglichkeiten, sich zu engagieren. Es gab für mich die Möglichkeit, den Vorsitz des Vorstandes (gemeinsam mit Sabine Vogel) zu übernehmen, nicht aber als Präsident – wobei jemand wie ich als Galerist für dieses Amt eigentlich sehr ungeeignet ist. Bei der nächsten Generalversammlung in drei Wochen werden wir beide aus dem Vorstand zurücktreten. Der künftige Vorstand soll nicht mit Personen aus dem Kunstbereich besetzt sein, um konsequent diesen Weg zu verfolgen. Ein weiteres Problem ist das Geld: Wir wurden staatlich finanziert durch das Startkapital der Bundeskuratorin. Innerhalb weniger Jahre haben wir 200 Mitglieder gewonnen, was aber zu wenig ist, um davon bestehen zu können. Private Gelder konnten wir nur in sehr geringem Maß lukrieren. In dieser veränderten politischen Situation stellt sich die Frage, ob der Kunstverein versuchen soll, noch ein Haus zu etablieren (wir haben bis jetzt kein Haus und keine Bürostruktur, wir hatten als Organisationsform eine funktionierende Kleinzelle, die Veranstaltungen finden an unterschiedlichsten Orten der Stadt statt). Von der SPÖ wurde uns explizit gesagt, dass es einen bürgerlichen Kunstverein nicht weiter zu finanzieren gilt. Im Moment braucht der Kunstverein noch Entwicklungsschritte, die zu einer professionelleren Arbeit notwendig sind; welcher Weg dazu beschritten wird, wird sich in Zukunft weisen. Nachdem wir aufgehört haben, permanent Veranstaltungen anzubieten, kommen von den Mitgliedern – vereinzelt, aber immer stärker – Vorschläge, was man jetzt tun sollte, wie man auf die momentane politische Situation reagieren sollte. In einem Fact Forum im Internet sollen diese Fragen diskutiert werden. Bis zu dem Zeitpunkt, wo sich ein ordentlicher Vorstand herauskristallisiert und sich eine Form der Finanzierung gefunden hat, wird es vereinzelt Projekte geben. Zu glauben, dass ein Kunstverein ohne staatliche Gelder leben kann, ist Unsinn.

### **Arthur Zgubic, Künstler, Vorstandsvorsitzender der Galerie 5020, Salzburg:**

Sehr verehrtes Publikum, ich versuche in den nächsten paar Minuten die gestellte Frage zu beantworten. Im ersten Teil meiner Erläuterungen beziehe ich mich auf den deutschen Dichter und Dramatiker Bertolt Brecht, der sagte: "Kunst ist Luxus" – versehen mit dem Nachsatz: "Ohne Luxus kann man aber auch nicht leben". Zum zweiten beziehe ich mich auf den österreichischen Bundeskanzler Wolfgang Schüssel und sein Ministerensemble, die sagen: "Kunst und Kultur ist Privatsache". Der Einfachheit halber kürze ich die Begriffe Kunst und Kultur im folgenden ab und nenne sie "K & K" und hoffe, Sie wissen, was ich meine. Also: Brecht und Schüssel helfen mir, die heute gestellte Frage zu beantworten. K & K ist Privatsache. Ich bin Präsident von K & K, also bin ich Privatsache. K & K ist Luxus, ich bin Präsident von K & K, also bin ich auch Luxus. Luxus ist Privatsache, also bin ich Präsident. Einen Präsidenten locken viele Luxussachen: Man verwaltet viel Geld, das man nicht selbst verdient hat. Man fährt und fliegt immer 1. Klasse – so stellt man sich's auch gern vor. Man ist immer bestens versichert, man kann sich einen Dienstwagen nach eigenem Geschmack aussuchen, man ist unglaublich populär – sowohl bei der Mehrheit als auch bei allen Minderheiten. Man braucht zu Hause kaum abwaschen, die Leute reißen sich um einen, man will ihn gern einladen und pflegen. Der Präsident ist bürgernah, er lässt sich auch gern einladen. Eine große österreichische Handelskette – Meidl – nennt auch Kaffeebohnen "Präsident" und meint damit auch etwas ganz Exklusives (das auch sehr schonend ist, bei Tag und Nacht kann man ihn konsumieren). Der Präsident von K & K öffnet die Taschen und Gelder fliegen wie von Hand bewegt einem Präsidenten zu – und ganz schlimm für den Präsidenten: Manchmal geniert er sich dafür auch. Zusammenfassend freue ich mich als K & K-Präsident auf die Privatisierung von K & K. Es tun sich neue Möglichkeiten auf, man lernt viele millionenschwere Wirtschaftsleute kennen und unterstützt sie in ihrer Absicht, Mäzene von K & K zu werden.

Nach Brecht und Schüssel möchte ich zum Abschluss noch einen dritten deutschen Schriftsteller und Philosophen ins Rennen bringen: Karl May. Denn der Präsident ist auch ein Blutsbruder im Geiste von Winnetou, der ja genau genommen auch ein Präsident eines Vereins ist. Ich möchte Ihnen zum Abschluss jene Musik vorspielen, die Winnetou in allen seinen Filmen immer wieder verwendete und ich bitte Sie, lassen Sie uns ganz privat in jenem Moment an etwas Schönes denken. Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit – genießen Sie dieses Band! [Winnetou-Musik erklingt]

### **Peter Krön, Präsident Salzburger Kunstverein (Moderation):**

Für mich war es deshalb besonders spannend, da ich 20 Jahre lang sozusagen auf der anderen Seite gestanden bin, in der Kulturpolitik des Landes Salzburg, und für die Kultur etwas tun konnte: durch Information, Animation und v.a. durch Finanzierung; jetzt stehe ich auf der anderen Seite und erlebe, wie es ist, wenn man plötzlich auf Subventionen angewiesen ist. Sehr schön fand ich in dieser Hinsicht, was Minister Scholten gesagt hat, dass Kultur nicht subventioniert, sondern finanziert wird – es sind schließlich Leistungen, die hier erbracht werden. Mich interessierte v.a. die rechtliche Situation der KünstlerInnen, die viel wichtiger ist als das Subventionswesen, da das Geldgeben die ungerechte Situation eigentlich nur verdeckt; die KünstlerInnen sollten von ihrer Kunst leben können. Als ich beim Land in Pension ging, wollte ich mich in der Kultur weiter engagieren. Dass es gerade der Kunstverein wurde, habe ich dem früheren Präsidenten Mogil zu verdanken. Man nimmt die Verantwortung wahr und wächst immer mehr hinein. Meine Aufgabe sehe ich darin, den Rahmen zu schaffen, innerhalb dessen diese Arbeit hier geleistet werden kann.

## Diskussion

### A. Zgubic:

Um Probleme zu lösen, müssen wir Strategien entwerfen, die sich nicht im luftleeren Raum bewegen. Man muss sehr viel lernen und ist dabei auf die Unterstützung jener Leute angewiesen, die die entsprechende Erfahrung haben. Es ist nicht nur dieses ehrenamtliche Zuckerl, unter einem Titel aufzutreten, sondern es ist eine unglaubliche Verantwortung, man ist Arbeitgeber für Arbeitnehmer. In der Gesellschaft wird diese ehrenamtliche Tätigkeit jedoch nicht als Arbeit wahrgenommen.

### M. Herrmann:

Ich denke, dass das von der jeweiligen Struktur des Vereins abhängt. Für mich ist es sehr viel Arbeit und es wird auch als Arbeit wahrgenommen. Die Secession ist mit 15 Mitarbeitern quasi ein Mittelbetrieb.

### M. Janda:

Es hängt auch von der jeweiligen Person ab, wie man mit dem Amt umzugehen pflegt.

### M. Herrmann:

Ich bin mit dem Amt sozusagen über Nacht erwachsen geworden (wie viele homosexuelle Männer wollte auch ich nie erwachsen werden). Hinsichtlich des Budgets und des Ausstellungsprogramms hat man eine gewisse Verantwortung für die Institution und die Mitglieder. Anfangs konnte ich mich mit dem Titel "Präsident" nicht besonders identifizieren und wir dachten über eine andere Bezeichnung nach. Leiter der Secession bin ich jedoch nicht, auch nicht Direktor. Das Repräsentative und die gewisse Offenheit der Funktion enthält eben nur die Bezeichnung "Präsident", daher haben wir es bis jetzt dabei belassen. Ich stehe im Prinzip zu einer Kontinuität des bisherigen Programms der Secession, obwohl ich glaube, dass seit den letzten vier Wochen eine Kursänderung in Richtung einer starken Politisierung nötig ist. Die Secession hat sich Anfang Februar in einem Brief an den Bundespräsidenten gewandt, um ihrer Besorgnis Ausdruck zu geben. Wir haben jetzt ein Projekt an der Fassade gestartet, wo Künstler angehalten sind, sich mit der politischen Situation auseinanderzusetzen. Mit mir kamen fünf neue Mitglieder in den Vorstand der Secession, die alle jünger sind als ich. Alle künstlerischen programmatischen Entscheidungen müssen bei uns basisdemokratisch durch den Vorstand getroffen werden, das Gesamtprogramm wird durch diesen Vorstand konzipiert. Mir ist das auch wichtig, dass nicht alles an der Person des Präsidenten festgemacht wird und ich für eine Arbeit, die ich nicht allein mache, die Lorbeeren ernte. Mit der Zeit wird sich herauskristallisieren, wo die programmatischen Unterschiede liegen. Die Secession macht – im Vergleich zum Künstlerhaus oder zur Kunsthalle – nur Personalien und arbeitet direkt mit den KünstlerInnen, wir haben fast keine Übernahmen. Ich denke nicht, dass wir untereinander konkurrieren, sondern zu einer sehr lebendigen Kunstszene beitragen.

**M. Janda:**

Das Konkurrieren ist ja momentan weniger bei den zeitgenössischen Institutionen zu beobachten, sondern bei Institutionen, die auf Publikumswirksamkeit aus sind: beim Kunstforum, der Österreichischen Galerie und neuerdings auch dem Kunsthistorischen Museum, die mit beinhartem Marketing versuchen, Zuschauerzahlen zu lukrieren. Das wird den Direktoren in Zukunft auf den Kopf fallen, weil sie jetzt bei den Subventionen schon mit den Besucherzahlen argumentieren und künftig nicht mehr so leicht diese großen Blockbuster-Ausstellungen machen können und dann in der Verlegenheit sind, mit nicht mehr so publikumswirksamen Ausstellungen das gleiche Geld einzufordern. Die Monet-Ausstellung, die – nach der Zuordnung der Aufgaben im Wiener Institutionsbetrieb – im Kontext der Österreichischen Galerie im Grunde nichts verloren hat, hat ihr eine großartige finanzielle Basis gegeben, um weitere Ausstellungen machen zu können. Die Vollrechtsfähigkeit der Museen wird sich katastrophal auf das Ausstellungsprogramm auswirken, da die Museen in Zukunft gefordert sind, über die Ausstellungen Geldmittel zu lukrieren. Was die Unterschiede zwischen Secession und Kunsthalle anbelangt, denke ich, dass die Secession sehr wohl die Möglichkeit hat, durch ihre gute, fixe Dotierung über private wie staatliche Gelder ein experimentelles Programm zu machen und relativ losgelöst vom Faktor der Zuschauerzahlen ist. Gerald Matt hingegen muss in der Kunsthalle sehr wohl zeitgenössische Kunstaussstellungen zeigen, die auch Publikumserfolge sind.

**M. Herrmann:**

Da muss ich widersprechen: Die Kunsthalle hat das vierfache Budget der Secession; wir sind minimal dotiert. Die Subventionen der Stadt Wien für die Kunsthalle sind zwanzigmal so hoch! Wir bekommen von der Stadt Wien 2,8 Mio. im Jahr und die Kunsthalle 56 Mio. Die Kunsthalle macht keine große Ausstellung, wenn sie nicht mindestens 1 Mio. Budget für das Marketing hat – und das ist bei uns das Budget einer großen Ausstellung.

[...]

**P. Krön**

Politiker sind gar nicht so begeistert, wenn sie überall eingeladen werden. Aber viele Veranstalter haben gedacht, wenn nicht ein Politiker oder der Bürgermeister spricht, ist das nichts.

**M. Janda:**

Ich finde, dass man ein bisschen differenzieren muss. Peter Marboe hat z.B. eine von der ÖVP-Linie abweichende Position, und es gibt auch in der SPÖ unglaublich rechtspopulistische Positionen.



**A. Zgubic:**

Die jetzige Regierung steht vollkommen anders zur Kunst- und Kulturförderung, was für mich eine wesentliche Umorientierung bedeutet. Zeitgenössisches hat dort keinen Platz, weil Dinge wie Prozesshaftigkeit, Experimentierfreudigkeit, der Luxus, etwas zu entwickeln und etwas sich entwickeln zu lassen, nicht enthalten sind; man setzt ganz klar auf Produktorientiertheit.

**P. Krön:**

In den USA war es nie so, dass die Kultur überwiegend von der öffentlichen Hand gelebt hat – im Gegensatz zu Österreich. Wir sind es nicht gewohnt, selbst Verantwortung für die Kultur zu übernehmen. Jeder hat den Anspruch darauf, aber keiner will dafür etwas tun.

**M. Herrmann:**

Es hat aber auch damit zu tun, dass wir über unser Steuersystem die Kultur sehr stark finanzieren. Daher wäre es auch absurd, sich von den Subventionen zurückzuziehen. Ich glaube nicht, dass die Secession finanziell unter der neuen Regierung zu leiden hat; ich glaube aber, dass es sehr wohl wichtig ist, in Zukunft aufzupassen, was mit den kleineren Institutionen passiert. Diese Regierung wird die Secession nicht kaputt kriegen. Aufgrund unseres Renommées haben wir die Möglichkeit, auch Gelder privater Natur zu lukrieren, aber viele kleine Institutionen können das nicht. Es würde wohl etwas nützen, wenn die größeren Institutionen die Patronanz für kleinere übernehmen würden, wenn man im schlimmsten Fall – vor der Schließung – kleinere Institutionen für eine Zeit in der eigenen beherbergen oder für sie etwas anmieten würde.

# 10.3.18h

**Koen Brams**

## **Art and the Tremendous Weight on its Shoulders**

When I was invited to lecture here today on art criticism, my first idea was to tackle the major problems of the art world and their consequences for the practice of art criticism.

The program of this event of one hundred days of no exhibitions convinced me that it would be interesting to address issues that have become more and more urgent during the last decade, for instance the problem of quantity, the enormous growth in the number of artistic productions, artists and art institutions, and the effects of that growth on art criticism. How can the art critic function or operate in a space which is being filled with more and more information every day? How does art criticism deal with this problem of quantity? If art criticism has been reduced to mere “information”, this has happened because it cannot deal with the problem of quantity. Instead of reducing information to something like discourse, it usually adds information; in fact, it usually multiplies information. Should art criticism be a part of this process and cope with the problem by joining it? No, I think the real challenge for art criticism could lie in doing just the opposite: downsizing the amount of information, not through choices, but through work, through the work of interpretation.

I also wanted to discuss another major problem of contemporary art production, art presentation and art reflection, namely the growing institutionalization of art. Art has become a matter of institutes, such as the museum, the gallery, the fair, and so on. Should art criticism just become one branch of this institutionalized art world? Or should it be a place of cross-over?

A third major issue is the growing professionalization of the art world. The artistic field is organized according to very precisely defined roles, and these roles are assumed by well trained and skilled people. The museum is not only an institution, it is an institution filled with specialists. Should art criticism also be left to specialists? Or should art criticism be an activity for bright amateurs?

A fourth major issue would be the problem of consensus. It has become virtually impossible to provoke. I don't think that provocation as such is interesting. I don't think that at all, but it is interesting that it has become impossible to provoke. The fact that art—along with arts provocations is considered good, healthy and important has become fully accepted. What can the role of art criticism be, if it has to operate in a fully consensual space? Shouldn't art criticism offer opportunities for dissensus? But then again, is this still possible? Indeed, we are constantly witnessing the fact that every form of dissensus is immediately turned into consensus.

A fifth problem could be the observation that history, including art history, doesn't play a vital role anymore. The vitality of the art world is the enormous speed with which art and artists appear and disappear. Artist's public careers are launched earlier and earlier, but they tend to be shorter and shorter, too. The lack of memory, or the fact that memory no longer matters, and the acceleration of artists careers do have an

effect on the activity of the art critic. How can the art critic offer historical feedback while the art world is speeding up every day?

I have already outlined five or six major problems: the problem of quantity, the problem of institutionalization, the problem of professionalization, the problem of consensus, the problem of the lack of memory and the problem of speed. It wouldn't be difficult to sketch several other problems, thus making the list of problems either longer or heavier. I don't think it is useless to do so. I think that it makes sense to do so, because in my experience these problems are real, and these real problems have an effect on the way we make and enjoy art and art criticism. If we were to make a full list of all these problems, we would end up at some point being able to map out the art world as a fully integrated system. At the end of the analysis we would define the art world as a system that fits in perfectly in the prevailing neo-liberal ideology. You can't deny that institutionalization and professionalization are tools in a script designed by neo-liberal ideologists. So we shouldn't be too surprised to find that the final result of the process of making art more commercial and spectacular is extreme competition. And then it is not hard to explain why memory doesn't play a vital role anymore and why artist's careers are speeding up, etcetera.

As you might have noticed, I have used the conditional mode throughout. I said that I would have liked to talk about the effects of the fully integrated neo-liberal art system and its consequences on art criticism. Why did I use this conditional mode? First of all because I'm going to talk about something completely different. Secondly, because this rather pessimistic view is also problematic. I'm very pessimistic about contemporary art production, art presentation and art reflection, and, generally speaking, I'm convinced that this pessimistic view is completely justified. But at the same time it is a very general and abstract discourse that seems to annihilate as much as it tries to explain the process of annihilation of the fully integrated neo-liberal art system. So allow me go back to my first reason and to tell a very different story. I have a good reason for doing so, since I have decided to abandon my venture in art criticism. I will leave the magazine I have directed for eight years to become director of the Jan van Eyck Academie of Maastricht. This shift allows me to look back at what I have been doing and practicing without leaving the impression that I'm defending something. I have no reason to defend my position any longer, since I'm leaving it.

What I will try to do is to demonstrate that I have tried to develop some strategies for dealing with the fully integrated neo-liberal art system. Let me be very clear: I have never believed that it is possible to change the system, nor have I ever believed that it is possible to withdraw from the system. The system and all the effects it produces, are everywhere, and it is totally impossible to change it or to withdraw from it. All strategies for leaving the museum have resulted in a situation in which the space that was once not museum the space we used to describe as "public space" has been fully "museumalized". Another example: the retreat of some artists or intellectuals to secret places has been a perfect excuse for hunting down these so-called alternative or secret persons or places. The art system is extremely cannibalistic. As soon as it notices something or someone at its boundaries, it will try to swallow them up. So at least it is very romantic or, I should rather say, it is incredibly naive to presume that you can escape from the art system. I would like to venture a completely different hypothesis: namely, that the art system is more likely to tolerate your trying to escape from it than your willingness to position yourself within it and to play with essential components of the system itself.

I will try to explain what I mean with reference to my activities as an editor and art critic. Eight years ago I was appointed editor-in-chief of *De Witte Raaf* *The White Raven*, *Der Weiße Rabe*. At that time, De Witte Raaf was nothing more than a promotional magazine for a cultural institution that offered such services as art travel, courses in art history, etcetera. Given this objective to promote the institution the magazine was distributed free of charge in Flanders and Brussels. The first thing I did was to cut precisely these pages promoting the institution. But at the same time I was convinced of the need to keep the rest of the editorial concept intact. So, although the magazine stopped doing promotional work for the issuing institution, it was still available for free, and circulation remained unchanged at 12,500 copies every two months. Circulation was raised when we made the journal available in Holland as well and now amounts to 15,000 copies. When I said a moment ago that it is possible to play with components of the system, I was referring above all to the circulation of the magazine. The second element of the system is author remuneration. Basically, we have been investing in these two fields, text quality and the text circulation.

These two items are well-known tools of the art system, although it seems that they are seldom employed together. We sometimes see art institutions investing a lot of money in content without getting their products out. Even more frequently we notice that art institutions are investing lots of money in publicity campaigns but neglecting the quality of the content of what is presented. So the first thing we decided to do was to combine both tools. The outcome is that texts which would otherwise have been written for nothing at all were now properly paid for and distributed. About the time I started with *De Witte Raaf*, another magazine (a philosophical journal) was launched. After ten issues the editorial board resigned because subscriptions only amounted to 85. And the authors of this magazine weren't paid at all! Most of the authors who contributed to this magazine are now writing texts for De Witte Raaf. I wouldn't say that the combination of both strategies would work everywhere, but it works in Flanders and Holland. In Flanders, especially, channels of distribution are very weak. There are very few bookshops, for example. So publishing and selling a magazine is incredibly difficult.

But this is only the first part of the story. As I said, we borrowed two strategies from the art system. I think it is equally important that we didn't use any others. This means that we act as if we were fully integrated within the art system, although we aren't. A few examples: When I started as editor-in-chief, we announced that the magazine would be devoted to a project in art criticism, yet we didn't market it. Later on, we didn't spend a great deal of money on promotion or marketing. The magazine survives on funds from the government, publicity and subscriptions, and the only paying party that we regularly approached was precisely the reader or subscriber. We never approached galleries or museums actively or aggressively to solicit ads. All of this contributed to the magazine's image as some sort of foreign or strange body within the art world.

This impression was based not only on our specific publishing strategy but also on things we did inside the journal, on our editorial policy. We made at least three significant policy choices. First of all, we chose to work with authors instead of subjects. It was left largely to the authors to decide which artists or which works of art they wanted to work on. This choice implied that the matter of text length was also taken out of our hands. Another consequence was that the number of critical texts on art was rather small. If you leave it to authors to decide when to work and what to work on, the result is that the work of art criticism is marginalized. I find this a very interesting and important insight.

The second policy choice related to the thematic orientation of the magazine. In recent years we have programmed issues on all sort of issues purely political themes, cultural themes and artistic themes.

But there was yet another choice, our third, which fully confirmed the impression that *De Witte Raaf* was a fly in the "ointment" of the art world. We decided to analyze the major art institutions in Flanders and Brussels, starting with the art academies, the museums and the universities, and ultimately the cultural policy of the ministry of culture itself. Whether we published small or long texts of art criticism, or no such texts at all, mattered to no one; whether we focused our issues on cultural or artistic themes mattered to no one. It was considered bad form to publish critical or harsh texts on policy matters and to distribute these texts everywhere in the cultural environment, however.

The result is that *De Witte Raaf* has never gained widespread acceptance within the establishment. But it was never marginalized, either. It couldn't be marginalized, since we had very sparse means to work with and since we dedicated our meager resources to very specific goals, namely to the production of ideas and the circulation of those ideas. You can't beat the system, but you can be very annoying, and in this we succeeded.

Before I end my address I would like to return to a very important conclusion I drew at one time but would now like to reconsider namely, the fact that the number of critical contributions on art drastically declines if authors aren't pushed. I'm convinced that it was right not to push people to write on art or artworks. First of all, the texts that were published were written out of necessity, the necessity perceived by authors who wanted to engage themselves with a given artist work of art. Secondly, this rather marginal position of art criticism in *De Witte Raaf* is important because it might serve as evidence of the generally marginal position of art per se. I believe that it is important not to put too much weight on art's shoulders. If we continue to pretend that art is the most important thing in the world, art may one day simply succumb or collapse. Perhaps the same thing happened with politics: didn't we put too much weight on politics, and is this not the reason why we face these dramatic developments in Flanders, for example? All the massive attention given to art and politics conceals the dominant forces at work in the world, and these forces are of a totally different nature an economic one.

## 10.3.18h

Hans-Christian Dany

### Warum tun Sie eigentlich, was man von Ihnen erwartet?

Gehäuft ergibt das, was in den Zeitungen und Magazinen als Kunstkritik gereicht wird, einen Teller Buntens – farbig, nicht schillernd –, von dem gewählt werden kann. Was die vielen Bestandteile der Melange wollen, was sie sollen, hängt als grauer Duft unter der Lampe, während der Hunger sich in eine stille Ecke verzieht.

An dem Brei, der da liegt, habe ich auch mit gekocht, nicht nur gekocht,

sondern serviert, Menükarten geschrieben, kam als Gast. Ich war dabei – in jeder Hinsicht. Was dann geschah, kam schleichend. Erst war es mehr eine Nervosität. Immer öfter stellten sich Zusammenhänge nicht mehr ein. Wurden Kleinigkeiten zu kaum noch hebbaren Gewichten. Einer Bedeutung nach der anderen wurde ihr Recht abgesprochen. In rasant aufeinander folgenden Schnellverfahren glitten die Umstände meines Lebens hinüber in eine seltsame Nebellandschaft. Als kaum noch etwas zu erkennen war, kam eines Morgens der Zusammenbruch.

Dass es kommen würde, hatte ich lange geahnt. Dass es so schnell passieren würde, überraschte dann doch. Am Ende war es so, als hätte jemand das Licht ausgeschaltet. Ich nannte es den Tag, an dem der Regen kam. Es war schlimm und die Einzelheiten breite ich lieber nicht aus.

Seit einiger Zeit lebe ich nun in einem Sanatorium und überlege, wie es dazu kommen konnte. Bruchstückhafte Erinnerungen wanken durch meinen Kopf, manche tauchen immer wieder auf. Wenig setzt sich sinnvoll zusammen, in dem schlaffen Körper, der da auf einem Metallbett liegt und stundenlang den leeren Garten der kleinen Klinik anstarrt. Er war wunderschön, aber deshalb sah ich ihn nicht an.

An jenem Morgen, vielleicht schien die Sonne, als mein Rest begann, dies zu schreiben, stellte sich die kleine Erkenntnis eines trägen Darmes ein.

Während die Einsicht so durch den Park wanderte, wurde dem immer noch im Bett liegenden Körper klar, dass es sich um seinen Darm und sein Handicap handelte, die dort Hand in Hand ihre Kreise drehten. Die Folge des Handicaps war seit Jahren eine überhöhte Anstrengung bei der Auswertung von Nahrung gewesen.

Verstopfung ist der falsche Ausdruck, aber der Körper musste sich schon seit langem genau überlegen, was er zu sich nimmt.

Nun war der aus sich Hinausgefallene sicher kein Einzelfall seiner Renitenz gegen die körperlichen Gebrechen. Und so hatte er in den letzten Jahren viel Zeit damit verbracht, diese Konflikte auszuleben. Meine Beschäftigung mit der Kunstkritik würde ich ähnlich beschreiben und auf eine Art waren es ja dieselben. Ich sah Kunst, begann zu schreiben, übersetzte in Schrift und es ging mir schlecht – nicht zwangsläufig, aber es passierte immer öfter.

Die Befindlichkeit kam einer Besetzung meines Körpers gleich. Die Buchstabengebilde, aus denen mein Text werden sollte, hatten sich in ameisenähnliche Amphibien verwandelt, die alle Ein- und Ausgänge des Körpers versperrten. Trotz oder

gerade wegen dieser Begegnungen werde ich es vielleicht wieder tun. Dabei hatte ich die Kunstkritik, wie alles, wofür ich Kraft aufbrachte, natürlich als Schlüssel zum Glück gesehen. Damit dieser sich im Schloss dreht und die Tür aufgeht, muss ich es wohl anders versuchen.

Ursache der Viech-Aufstände in meinem Körper war öfter mal unbekömmliche Kost – was nur bedingt mit etwas schlechter, so sagt man ja, Kunst zu tun hatte – das war seltener die Ursache gewesen, als zu kurz berechnete Verdauungszeiten. Ich glaube es braucht viel Zeit, um Kunst schreibend zu verarbeiten. Die stellen die Konditionen, in denen geschrieben wird, meist nicht zur Verfügung. “Und was ist schlimm daran, arrangiere dich”, sagte die grüne Zwergin, die – ohne dass ich es bemerkt hatte – in mein Zimmer getreten war. Obwohl es keine Frage war, stammelte ich: “Ich habe mich doch bemüht, alles versucht...”. Mit verquältem Gesicht wandte sich die Zwergin ab und dachte in einer Blase: “Jeder ist glücklich, wenn er mitmachen darf. Und du, du beklagst dich. Du Sau”. Und verschwand wieder auf den Flur.

Wie ich da wieder so allein lag und in den Park des Sanatoriums blickte, wurde mir die Zwergin für einen Moment egal, erlaubte ich mir den Gedanken, dass dies alles schon Grund genug sei, sich den Verhältnissen der Textproduktion, wie sie sind, zu entziehen. Wozu mich der Aufenthalt ja jetzt schon zwang.

Ich werde es aber nicht bei einem Grund belassen, dies wäre nichts weiter als ein Versuch, von der Größe der Katastrophe abzulenken. Ich werde also noch einige weitere Gründe hinzufügen, aus denen dann eine Mischung von Flucht- und Ernährungsplan wird.

Meine Entscheidung stand aber auf tönernen Füßen, schon im nächsten Moment glaubte ich am Ende des Gartens wieder zu erkennen, warum ich Kunstkritiken schrieb. Ich zitterte und versuchte den Horizont aus meinen Augen zu schlagen. Aber er hatte eine Hartnäckigkeit.

Als ich aus dem Traum erwachte, schien mir der beste Ausweg, eine Karte zu zeichnen. Ich begann auf dem handtellergroßen Block, der neben meinem Bett lag, Details zusammenzutragen. Am rechten Rand der ersten Seite notierte ich eines meiner ersten Missverständnisse der Kunstkritik. Damals hatte ich es für möglich gehalten, ohne geregelte Arbeit, also zumindest ohne in ein Büro oder eine Fabrik zu gehen, an ein Einkommen zu gelangen. Ich suche seit langem danach und war immer froh, etwas zu finden. Die Idee entpuppte sich aber als Irrtum, war vielleicht der Anfang meiner Krankheit.

Später stellte ich fest, bezahlt wird Kunstkritik, neben so was wie Taschengeld – etwas weniger, als wir hier im Sanatorium bekommen – in einer extra zu diesem Zweck erfundenen Währung, die sich soziales Kapital nennt. Ein Geld, für das man keine Brieftasche braucht. Es ist vage, empfindlich und modern – manchmal versteckt es sich und scheint nie wieder auf. Alle redeten davon und kannten sich aus. Diese Währung soll später einmal umgetauscht werden, so hatte ich es verstanden. Wer den change verpasste, war selber Schuld. Nun habe ich ein Problem mit der Pünktlichkeit und über die Jahre häuft sich dann viel Ungetauschtes an, wohl weil ich die Zeiten verpasste. Ich fing an, mich für eine Nebenfigur in der Verfilmung von *Tod auf Kredit* zu halten, verlor aber meinen Drehplan und wusste nicht, wann und wo ich am Set sein sollte. Als es zu schlimm wurde mit dem Zustand, immer am Filmset oder der Wechselstube vorbeizulaufen, schloss ich mich einer Widerstandsgruppe für Umtauschgeschädigte an.

Kurzfristig teilten wir uns per SMS Treffpunkte in klandestinen Mansarden mit. Dort saßen wir im Kreis und summten: “In Wahrheit sitzt du allein in der zu kleinen Wohnung und der Lohn reicht hier nicht mal für den bitteren Kohlepfennig”. Das tat gut und ich akzeptierte eine Wirklichkeit, aus der die Wechselstube verschwunden war. Jetzt schien alles ein großer Drehort, in dem ich als Filmstern auftrat.

Da es sich immer noch nicht mit dem Geld ausging, verabsäumte ich es nicht, mir einen anderen Grund zu überlegen, aus dem ich es tat. Nach längerem Denken fand ich heraus, wie wunderbar sich die innere Leere vertreiben ließ, indem man Kunstkritik in die entsprechenden Formate schrieb. Ich hatte ja nun viel Zeit, da beim Film immer gewartet wird. Nach einem besonders zähen Dreh fiel es mir dann aber wie Schuppen von den Augen, dass alles nur eine Verwechslung war. Ein Bluff meiner selbst, den ich nicht länger für elegant halten konnte. Das meiste, was ich schrieb, taugte gerade mal als Dienstleistung, hatte mit Kunstkritik wenig zu tun. Damit ließ sich Leere auf Dauer nicht voll machen. Es warf mich aus allen Wolken und ich stürzte in ein ungepflühtes Feld.

Den Umständen ins Auge sehend, wollte ich nun mindestens einmal im Monat aufhören mit der Kunstkritik und dem, wozu sie mich verführte. Ich wollte sie zumindest nicht mehr selbst schreiben, das Lesen schien mir gar nicht so dramatisch. Noch ein Irrtum – verführt das Lesen doch dazu, wieder anzufangen mit dem Schreiben. Lesend rege ich mich auf, will was dagegen setzen und bin wieder der Hamster im Rad.

Ich erinnerte mich an den Tag – es war inzwischen Herbst geworden – an dem ich mich für die Ansicht entschied, dass es mit dem Schreiben von Kunstkritiken fast so sei, wie mit dem Rauchen. Wenn RaucherInnen das Rauchen aufgeben, haben sie laut Allen Carr (‘Endlich Nichtraucher!’ und ‘Endlich Wunschgewicht!’) drei Gründe: ihre Gesundheit, finanzielle Erwägungen oder den Wunsch der sozialen Ächtung zu entrinnen.

Selbst unter Berücksichtigung der kurzen Momente des Genusses – in denen ich glaube, zu erkennen, dass sich mir ohne das Schreiben die Kunst nicht gezeigt hätte, oder sonniger Momente, in denen der Text in Fluss kommt, fühlt sich das Schreiben von Kunstkritik mehr oder minder unangenehm an – ungefähr so wie Migräne. Was natürlich immer auf die eigene Unfähigkeit geschoben wird. Durch die Selbstbezeichnung erhöht sich der Gesundheitsschaden erheblich, während des Hineinschreibens in die wenig benutzerfreundlichen Verästelungen der künstlerischen Konstruktionen.

Nun rauche ich, wie so viele, trotz Krebs, und schreibe über Kunst. Da ist die Gemeinschaft kleiner, die etwas durch Text als Kunst vervollständigt, und die zu erwartende Krankheit nicht so genau definiert. Dass ich es trotzdem tue, Schreiben und Rauchen, ist ein Ergebnis jahrelanger Gehirnwäsche, sagt Herr Carr.

Die soziale Ächtung von KunstkritikerInnen (und RaucherInnen): Carr formuliert gern etwas hysterisch, aber sicher lässt sich sagen, dass der Gewinn an Sozialem bei der Kunstkritik niedriger ist als beim Rauchen.

Eigentlich mag ich den Begriff Kunstkritik gar nicht; mich interessiert ein Verhältnis von Text und Kunst, oder auch Schreiben als Kunst; manchmal hielt ich das Schreiben von Kunstkritiken dabei für eine gute Form.

Letztlich braucht es für das Schreiben von Kunstkritiken aber gar keinen Grund, genauso wenig wie für das Rauchen. Man tut es halt, es ergab sich so und man hat sich dran gewöhnt.

RaucherInnen werden benötigt, allein weil sie ein Wirtschaftsfaktor sind und die Mehrheit der Menschen mit Zigarette im Mund besser aussieht. Bei KunstschreiberInnen ist der Bedarf wesentlich unklarer und das Sitzen am PC sieht wenig vorteilhaft aus.

Dann entdeckte ich, dass der kleine Kosmos, den sie Kunstwelt nennen, seit einiger Zeit kaum noch Bedarf an Kunstkritik hat. Ich will das nicht so vage im Raum stehen lassen. Die mangelnde Nachfrage nach Kunstkritik setzt mit dem Aufschwung des



Marktes ein. Das Gros der zur Zeit florierenden Unternehmen (Konstruktionen von KünstlerInnen-Identitäten inkl. Verwertung) funktioniert prima ohne relevante Texte. Sie sprechen für sich, sagt man, eine Behauptung, die das Geschäft belebt. Zwar werden da noch Buchstabenhaufen hingekippt, aber wer daran nascht, schmeckt mehr Sättigungsbeilagen, Text gewordene StellvertreterInnen oder leere Häuser, aus denen der Nebel kommt. Warum die Liebe der Textproduktion nicht einfach weg-rationalisieren? War vielleicht eine dumme Idee der Moderne oder eine Überbewertung des Schweigens von Duchamp.

Ein neuer Vorhang geht auf, wir sehen einen renitenten Charakter mit getragener Stimme in einem farbverschmierten Trainingsanzug intonieren: "Na dann gerade trotzdem, den ‚Fit for fun‘-Terror wollten wir noch nie mitmachen". Der Vorhang geht wieder zu. Der Chor singt: "Wer arbeitet, ist ein Schwein".

Bevor mir Anfang des Winters die Produktion von Schrift zu oder als Kunst doch wieder wichtig wurde, möchte ich ein wenig für Ordnung sorgen:

Bei der Umordnung der Bedeutung von Schreiben und Kunst, die ich gleich entwerfen werde, geht es mir nur gelegentlich um KünstlerInnen-Selbstvermittlung.

Auch möchte ich mit meinem Plädoyer gegen die Teilung der Arbeit kein Super-Subjekt entwerfen, das alles selber macht. So etwas machen nur die DonaldistInnen.

Um eine dritte Irritation zu vermeiden – andere können stehen bleiben –, mir geht es nicht um irgendein Ende der Kunst, sondern vielmehr um eine Verstärkung künstlerischen Denkens und darum, dieses zugänglicher zu machen. Oder um ein altes Bild zu bemühen, das Friedrich Engels in der frühen Phase der Industrialisierung entwarf, handelt es sich um die Vorstellung von einer Welt, in der die Menschen auch malen – oder auch Kunstkritiken schreiben. Ich glaube nicht, dass dies noch mehr Müll bedeutet. Auch meine ich keine Strategie, die an die Stelle von Benennungen, wie KünstlerIn oder KunstkritikerIn den Begriff der KulturproduzentIn setzt. Das sind für mich inzwischen kaum mehr als schnöde DrifterInnen – wer so genannt werden kann, kann nur hässlich sein. Die Konzeption der KulturproduzentIn arbeitet inzwischen vor allem Strategien der Kulturindustrie zu – die jetzt, wie gesagt, Neue Branchen genannt werden. In Haufen werden die hier tätigen Wesen von dem gescheiterten Experiment des Studiengangs der Kulturwissenschaften auf den Markt geschmissen.

Mir geht es mehr um die Frage, wie sich künstlerische Produktion, zu der ich eben auch Kunstkritik zähle, aus einem erstarrten Gefüge manövrieren lässt, das in seiner zwanghaften Funktionalisierung vieles verunmöglicht.

Um ein viertes Missverständnis vorwegzunehmen, wenn ich von einer Flexibilisierung der Wertschöpfungskette Kunst spreche, meine ich Arbeit, die keinen Wert produziert – jedenfalls keinen im Sinne der alten oder neuen Ökonomie.

Ich höre regelmäßig und an verschiedensten Orten, dass heute viele Leute in Doppelräumen sitzen – also unterschiedlichen Tätigkeiten parallel nachgehen. Ich mag diese Formulierung nicht, weil sie schon eine Trennung der Tätigkeiten konstruiert. Aber nimmt man dies erst mal so hin, lässt sich hinter die Behauptung auch das eine oder andere Fragezeichen setzen. Die Ärzte hatten gesagt, ich solle nicht mehr mit den Fragezeichen spielen, aber ich konnte es nicht lassen. Besonders gern stellte ich sie auf den Kopf. Eine kleine Übung, mit der ich mich gern zum Lachen brachte.

Sicher, die allgemeine Unterbezahlung macht eine Mehrfachtigkeit für viele zwingend. Das wird seit ein paar Jahren als ganz selbstverständlich empfunden, die schlechte Bezahlung und das Viel-Arbeiten sowieso.

Interessant ist, dass dies nur in den seltensten Fällen zu einer Aufhebung der Arbeitsteilung innerhalb von Produktionsabläufen geführt hat. Konkret heißt das, nicht wenige arbeiten an verschiedenen Stellen der Wertschöpfungskette (hier Kunst), führen verschiedene Spezialisierungen aus – Malen oder Kuratieren oder Schreiben –, aber nur in Ausnahmefällen verdienen sie dabei sowohl soziales wie monetäres Feedback.

Im Einzelfall bedeutet dies, jemand arbeitet als KünstlerIn und KuratorIn oder als KuratorIn und KritikerIn oder als KritikerIn und KünstlerIn. Die Arbeit wird aber fokussiert, sobald sich in einem Bereich der “Erfolg” einstellt, sich eine Spezialisierung als besonders verwertbar herausstellt. Auf den ersten Blick tritt hier nur die Beschleunigung, mit der kulturelle Erfindungen verwertet werden müssen, auf den Plan. Ich behaupte, dass die Teilung der Arbeit vor allem zur Aufrechterhaltung der Machtverhältnisse innerhalb des “Betriebssystems” Kunst dient.

Das Argument für die Teilung der Arbeit ist, die Arbeitsabläufe zu beschleunigen – eine Hand ist schneller, wenn sie immer das Gleiche tut. Der Begriff ist hier nur in einem übertragenen Sinn zu sehen, aber es geht auch um Geschwindigkeit. Durch Beschleunigung kann Macht aufrechterhalten werden. Das inzwischen erreichte Tempo der Verwertung vermittelt den Eindruck, als würde kaum noch jemand an die Haltbarkeit eines künstlerischen Entwurfs, einer Schreibweise, Haltung, neue Umgangsform, eines Eigennamens oder sonst was glauben. Im Bereich der Kunst bekommt diese Verschleiß-Spirale eine gewisse Drastik, da das verwertete “Herzblut” – so nennen die Leute in den neuen Branchen ihre Subjektivität – Teil der Warenoberfläche ist.

Die weniger arbeitsteilige Mehrfach­tätigkeit “am Anfang der Karriere”, also vor der Spezialisierung, hat eine klare Funktion innerhalb einer Aufmerksamkeitsökonomie. Es wird erst gemacht und getan, um an den Fluss von bezahlter Arbeit und Geldfluss vorgelassen zu werden – eine Art auf die Bewerber ausgelagerte und von ihnen selbst organisierte Arbeitsvermittlung. Diese dient dazu, einen Eigennamen als Markenprodukt/Label in Umlauf zu bringen.

Um sich in der Wertschöpfungskette fester zu verankern, muss sich der Eigename/ das Label spezialisieren. Diese Festschreibung der Tätigkeit schärft die Erscheinung – das Selbstmarketing formatiert die Arbeit. Der Gelabelte wird so besser adressierbar für die Nachfrage, X ist buchbar für Spezialisierung Y. Die Eigendynamik und Flexibilität der künstlerischen Arbeit wird der Logik ihrer Verwertbarkeit zunehmend nachgeordnet. Diese Logik “umherschweifender Produzenten” führt dazu, dass ein Modell der Arbeitsteilung aufrechterhalten wird, wie es am Übergang zwischen Manufaktur und früher Industrialisierung wohl auch mal funktioniert haben mag. Umherschweifen scheint ein beschönigender Begriff, da die Flaneure meist nur eine reduzierte Teilarbeit ausüben, um sich mit diesen qua Buchung in Bewegung zu bringen. Stellt sich die Nachfrage nicht ein, dreht sich der Flaneur auf dem Fleck.

Durch den Druck, die eigene Oberfläche in eine verwertbare Identität zu verwandeln – “der Auftritt ist alles” –, werden viele Potenziale und vorstellbare Produktionsformen ausgeblendet. Viel Arbeit, und ich behaupte, die relevantere, kommt gar nicht mehr vor, wird von der Selbstverwertungs-Dynamik platt gemacht. Es kommt nicht darauf an, was jemand tut, sondern wie es sich verkauft, wie es überkommt, in welchem wiedererkennbaren Gestus, ob es medientauglich ist. Funktionieren ist alles.

So gibt man sich der Biederkeit hin, die Professionalität genannt wird. Das spezifische Surplus der Kunst wird eingespart.

Verstärkt wird diese Entwicklung im Kunstbetrieb dadurch, dass dieser sich in der isolierten Situation eines marginalisierten und subventionierten Marktsegments bewegt. Die Protagonisten spielen sich ständig ihre Erfolge vor, während das reale Geschäft im Hintergrund oft kaum hörbar vor sich hin dümpelt.

Auch akzeptiert man hier schon lange die Mutation des Versprechens der Freizeitgesellschaft zur Lebensform Arbeit.

Nicht dass ich etwas gegen Arbeit hätte, aber eigentlich schon. Genauer betrachtet spricht noch mehr dagegen, vor allem in diesen Tagen, in denen einem an jeder Ecke ein Ohr abgekaut wird, von immer mehr Menschen, die erkennen, wie viel sie arbeiten, dass sie nur noch arbeiten und dass sie es toll finden, dass Arbeit das letzte Vergnügen ist. Besonders gern tauchen die fleißigen Menschen in Magazinen auf und brabbeln von den Dingen, die sie bewegen wollen. Melancholie gilt gerade nicht so als der Bringer und keiner liebt die schwarzen Zwerge.

Mit den neuen ArbeiterInnen will ich nichts zu tun haben. Die sehen gut aus, riechen gut, ziehen sich gut an und noch viel mehr. Das Verhalten dieser Leute zwingt mich zur Faulheit. Ich fühle mich genötigt. Deshalb trage ich öfter ein Schild mit mir rum, "Depression ist Widerstand". Ein Unterfangen, bei dem mir manchmal unaufgefordert Münzen in die Hand gedrückt werden.

Nun will ich mich nicht nur beklagen über die und meine Verblödung durch die Teilung der Arbeit im Kunstbetrieb – sogenannte Qualifikation oder Konzentration –, sondern mein Verständnis von Kunstkritik ausbreiten.

Kunstkritik fängt für mich mit dem Vorschlag an, die Wertschöpfungskette Kunst zu enthierarchisieren und flexibilisieren – die (Um-)Definition der Werte habe ich ja schon angedeutet, und was mir langfristig vorschwebt, produziert andere Werte. Was ich mit Wertschöpfungskette Kunst meine, werde ich in einer modellhaften, bewusst vereinfachten Darstellung beschreiben.

Ziel dieses Modells ist es, eine Demontage vorzuschlagen. Es beginnt mit einigen Vorschlägen, was Kunstkritik oder Schreiben über Kunst tun könnte, außer darüber zu schreiben, was in öffentlichen Räumen als solche markiert herumsteht. Also durch Multiplikation und Vermittlung eine Wertsteigerung und Veredelung des Produktes Kunst vorzunehmen.

Die Arbeit von KunstkritikerInnen könnte bereits auf der Ebene des Rohstoffs ansetzen – einem Bereich, der im Moment von ihnen relativ vernachlässigt wird. Warum fällt so wenigen mögliche Kunst ein, die sie gerne sehen würden, die aber weder von ihnen oder anderen hergestellt wird.

Warum bilden im Moment so wenige Texte von KunstkritikerInnen den Ausgangspunkt für künstlerische Produktionen? Warum wird das Problem so mancher, nur unnötig den Raum versperrender Kunst nicht schon auf dem Feld des Rohstoffs verhandelt? (Nun waren nur noch einige unverständliche Worte zu hören, die in einem Schlucken verschwanden. Der Redner begann zu weinen und verließ kurz darauf den Saal).

---

Die Zeitschrift Starship kann per e-mail bei [hallo@star-ship.org](mailto:hallo@star-ship.org) bestellt werden. Sie kostet DM 5.– / ÖS 35.– plus DM 3.– / ÖS 21.– für das Porto.

# 10.3.18h

**Birgit Sonna**

## Zurück zum Salongewäsch

Vernichtende und teils auch berechtigte Urteile über die Spezies des Kunstkritikers – gemeint ist hier im engeren Sinne der Feuilletonschreiber – wird man in der Literatur der Nachkriegsjahrzehnte immer wieder finden. Fast exakt fünfzig Jahre ist es her, dass Barnett Newman auf eine schale Kritik an seinem Malerkollegen Clifford Still in der *New York Times* hin ein Pamphlet verfasste, das noch heute Gültigkeit haben könnte. „Die Kunstkritik in der Tagespresse und in den Zeitschriften“, so schrieb Newman an den Herausgeber der Zeitung, „ist im Vergleich zu kritischen Untersuchungen auf anderen Gebieten wie der Musik oder des Theaters wegen ihres Mangels an Qualität geradezu berüchtigt (sogar Film- und Sportkritiken sind besser). Wir können den Mangel an Geschmack, die unbeholfene Gelehrsamkeit der Kunstkritiker nicht länger hinnehmen, aber wir können sie erdulden, weil wir wissen, dass die Beurteilung neuer schöpferischer Werke Scharfsinn und Einführung erfordern. Wir können indessen den Mangel an Verantwortungsbewusstsein, den die Kunstkritiker an den Tag legen, nicht dulden und verurteilen ihn scharf.“

Auch heute gilt: Kein anderes Ressort innerhalb des Feuilletons wird so bereitwillig Ahnungslosen überlassen wie das der Kunstkritik. Je weiter jemand vom Diskurs entfernt ist, um so größer die Wahrscheinlichkeit, dass er/sie mit Aufmachern landen kann. Sucht man im Bereich des Theaters und der Musik nach möglichst kompetenten und aussagefähigen Kennern der Materie, so ist in der Kunstkritik der fröhlich dilettierende Schreiber gefragt. Der Dampfhausplauderer, der seine vor Assoziationen und blumigen Metaphern strotzenden Wortgirlanden zum Zeitgeistgeschehen flicht. Das postmodernistische Labern über Kunst als flüchtiges Oberflächenphänomen hat Methode. Hauptsache der ironische Unterhaltungswert stimmt. Sinnigerweise differenziert man im deutschsprachigen Raum das Kolorit der (Kultur)berichterstattung gemäß dem Nord-Süd-Gefälle. Während in der nördlichen Zeitungslandschaft eher mit gut recherchierten, scharfen Rezensionen zu rechnen ist, so ist in Süddeutschland der Kaffeehausliterat alten Schlages zum alerten, multiinteressierten Kulturjournalisten mutiert.

Eine an Volontäre und Journalistenschüler ausgegebene Devise lautet, dass der Einstieg in den Text jede Mühe lohne. Just dieser sicher richtige Appell, den Leser nicht bereits in der zweiten Zeile mit geschwollenen Vokabeln abzuschrecken, zeitigt neuerdings fatale Wirkungen. Da führt einer seine sentimentalischen Gedanken in den organoiden Wohnlandschaften der Siebziger spazieren. Da wird von der Auffahrt zu einem Tegernseer Museum berichtet, die man am besten mit dem Cabrio nimmt. Da schildert jemand – offensichtlich stimuliert von der Skyline New Yorks – seine innersten Regungen beim Landen des Flugzeugs. Nicht nur, dass diese Herzensergüsse eher kunstthassender als kunstliebender Klosterbrüder vor eitler Selbstgenügsamkeit nur so strotzen, sie sind auch noch sterbenslangweilig. Nur wird das am wenigsten den Autoren selbst bewusst. Anders als man es vielleicht von einem kosmopolitischen Feuilletonschreiber erwarten würde, ist der Außenkontakt relativ gering. Im männerbündlerischen Einvernehmen klopfen sie sich gegenseitig Tag für Tag auf die Schulter. Und das alles wäre gar nicht so schlimm, wenn nicht in dem redundanten Lifestylegeplauder zugleich ein philiströser, besserwisserischer Unterton

mitschwingen würde. Ideologisch sind die derzeit reüssierenden Feuilletonredakteure dem bunten Spektrum der ehemaligen *Tempo*-Autoren zuzurechnen. Bis heute scheinen sie den Niedergang von Zeitschriften wie *Tempo* und *Wiener* nicht richtig verschmerzt zu haben.

Nichts gegen einen sprachlich wie argumentativ scharfen Verriss. Nichts gegen eine feuilletonistisch brillante Glosse. Wer wollte heute noch großen Raum für die x-te Rezension zu Picasso oder Mirò einfordern? Doch anstatt tatsächlich interdisziplinäre und kulturpolitische Themen aufzugreifen, wird versuchsweise jeder Aufsehen erregende künstlerische Gestus ins Pop-Label gepresst. So kann es vorkommen, dass der nicht gerade massenkompatiblen Architektur von Zaha Hadid in einem Porträt sage und schreibe fünfmal das Etikett "Pop" angeheftet wird, während in einem anderen Bericht der arme, bekanntlich rhetorisch süffisante Kippenberger posthum als zähnefletschender Punker herhalten muss. Im gleichen Atemzug mit derlei hyperartifizell hergestellten Links zur Popmusik gelingt es manchen Autoren sogar, vom Guten, Wahren und Schönen in der Kunst zu faseln.

Bezeichnet man Theater-, Musik-, Literaturrezensionen im Allgemeinen als Kritiken, so fällt im Zusammenhang mit Kunst gerne das Wort "Besprechung". Einen Begriff, den man sich erst einmal auf der Zunge zergehen lassen sollte, um dessen subtile Häme auskosten zu können. Das polemisch gedachte Wort "Besprechung" suggeriert nicht von ungefähr hexenhafte Rituale zur Befreiung von lästigen Warzen und zielt damit auf die meist langatmige Beschreibungsmanie beflissener Kunstwissenschaftler. Gemeint ist des Weiteren ein Sprachduktus, der mit bombastischen, religiös gefärbten oder metaphysisch anmutenden Auslegungen über das innere Wesen der Kunst aufwartet: Vor allem Besprechungen abstrakter Malerei zeichnen sich oft genug dadurch aus, dass es keiner merken würde, wenn man sie dem einen oder anderen Künstler unterschöbe. Der so genannten "Schwurbelsprache" von akademisch verbildeten Kunsthistorikern ist es nicht zuletzt zuzuschreiben, dass die Kunstkritik argwöhnischer denn je beäugt wird. Sicher ist das idealistische Poesiealbengeraune über Kunst auch mit ein Grund, warum neuerdings populistische Stammtischparolen das Feuilleton erobern. Fragen wie "Ist das Kunst?" oder unpräzise Behauptungen wie "flimmernde Videobildchen" sind an der Tagesordnung. Undifferenzierter wie zur Zeit durfte selten über Kunst gesprochen werden. Und es gehört mittlerweile zum guten schlechten Ton des überregionalen Feuilletons, dass man Kuratoren und Künstler auf niedrigstem Boulevardniveau abkanzeln darf, während man dem vielleicht familiär verbandelten Jungautor/-dichter in visionärer Voraussicht des möglichen späteren Ruhmes bereits vorab Lorbeerkränze flicht.

Überhaupt können die persönlichen Verbindlichkeiten zu Fallstricken für jeden Kritiker werden. Zu den Voraussetzungen ernstzunehmender Kritik gehört meines Erachtens das Distanzhalten. Und gerade das ist in der eng vernetzten, aber auch stark um sich selbst zirkulierenden Kunstszene ungemein schwierig geworden. Künstler, die zugleich als Kuratoren und/oder Kritiker auftreten, halten sich – gemeinsame Paradigmen vorausgesetzt – selbstredend gegenseitig die Stange. Was aber kann sachkundige und meinungsmutige Kritik in einem Feuilleton noch leisten? Ehe die Kunst ganz und gar mangels Fürsprechern/Adressaten aus den Tageszeitungen und Gazetten entschwindet, sollte man vielleicht noch einmal ein Plädoyer für eine Form der Kritik halten, die sich mit sprachlicher Leidenschaft und analytischer Scharfsicht der Kunst nähert. Und es gilt auch darüber nachzudenken, was es tatsächlich bringen soll, sich hinter wie Baukastensteine wirkende Diskursfloskeln zu verschanzen, die nur einem erlauchten Kreis von ohnehin schon Eingeweihten zugänglich sind.

# 18.3.18h

**Klaus Ronneberger**

## **Bilder der postindustriellen Stadt.**

### **Ästhetische Produktion und urbaner Raum**

Historisch betrachtet bestand immer eine starke Wechselwirkung zwischen der Produktion kultureller Symbole und der Produktion des städtischen Raums. Seien es die verschiedenen Institutionen der Hochkultur wie Museen oder Theater oder populäre Formen wie Rave-Veranstaltungen auf öffentlichen Straßen und Plätzen – es sind vor allem Städte, in denen Kultur und Spektakel hergestellt und konsumiert wird. Allerdings hat sich in den beiden letzten Jahrzehnten eine tiefgreifende Transformation vollzogen. Während noch in den sechziger Jahren eine deutliche Trennung zwischen der sogenannten Hoch- und Populärkultur bestand, ist heute der Entdifferenzierungsprozess weit fortgeschritten. Aber auch die soziale Realität in den Metropolen hat sich grundlegend geändert. So kommt es mit dem Niedergang der industriellen Basis zu einer stärkeren Durchdringung von Kultur und Ökonomie. An die Stelle von Fabrik- und Produktionsanlagen treten zunehmend Shopping Malls, Freizeitparks und multifunktionale Großarenen. Mit dem Ineinandergreifen von Finanzinvestitionen, Dienstleistungen und Konsum hat sich eine "Ökonomie der Symbole" (Sharon Zukin) herausgebildet, bei der die kulturellen Attribute von Waren eine Wertsteigerung der Produkte bewirken. Das Konsumieren von Zeichen und Symbolen, mit denen die Objekte untrennbar verbunden und versehen sind, stellt nun nicht mehr eine Begleiterscheinung dar, sondern wird für die verbrauchenden Subjekte zu einem Zweck an sich.

### **Kunst statt Kohle**

Ganz im Sinne der neuen "Erlebnisgesellschaft" präsentiert sich etwa das Ruhrgebiet als touristische Kulturlandschaft mit Warner Bros. Movie World, Shopping Malls und Musical-Theater-Programmen. Die nachhaltige finanzielle und administrative Unterstützung der Konsum- und Freizeitindustrie durch die öffentliche Hand gilt als wichtiger Bestandteil eines Revitalisierungsprogramms, mit dessen Hilfe die alte Industrieregion den Anschluss an das Tertiärzeitalter schaffen soll. Galt das "Land der tausend Feuer" noch in den fünfziger Jahren als Lokomotive des deutschen Wirtschaftswunders, so geriet die Region zwischen Rhein, Ruhr und Emscher in den folgenden Jahrzehnten immer tiefer in eine Strukturkrise. Das Revier erfuhr einen massiven Deindustrialisierungsprozess, der in mehreren Schüben zunächst den Kohlebergbau und später auch die Stahlbranche erfasste. Weitgehend abgekoppelt vom gesamtwirtschaftlichen Wachstums- und Beschäftigungstrend der Bundesrepublik, entwickelte sich der "Pott" zu einem der Krisengebiete der Nation.

Mit der Schließung von Fabriken und Zechen verwandelten sich die einstigen Kathedralen der Arbeit in Ruinen des Industriezeitalters, die für den Niedergang der Region standen. Verzweifelt suchten die Kommunen nach wachstumsträchtigen Branchen, die nicht nur in der Lage waren neue Arbeitsplätze zu schaffen, sondern

zugleich eine Inwertsetzung der alten Gewerbeareale ermöglichten. Erschwerend erwies sich dabei die wenig entwickelte Urbanität der Städte, deren Zentren häufig von den stillgelegten Industriekomplexen dominiert wurden. Aus der Sicht der Behörden stellten diese brachliegenden Flächen ein enormes Problem für eine weitere städtische Entwicklung dar.

Als ein Instrument des Revitalisierungsprogrammes gründete man Ende der achtziger Jahre die "Internationale Bauausstellung Emscher Park" (IBA), die vor allem die soziale, kulturelle und ökologische Modernisierung des Emschergebiets, einer Ruhrgebietsregion, die besonders unter den sozialen und ökologischen Folgen der Schwerindustrie zu leiden hatte, vorantreiben sollte. Von Dortmund bis zur Rheinmündung hinter Oberhausen entlang des Emscher-Kanals entstand mit der IBA eine der größten Landschaftsbaustellen Europas. In siebzehn Städten wurden mehr als 100 Projekte für etwa fünf Milliarden Mark verwirklicht oder angestoßen. Als Schaukasten des erfolgreich betriebenen Strukturwandels gilt heute der Landschaftspark "Duisburg Nord". Im Rahmen der Bauausstellung entstand dort auf einer 200 Hektar großen Industriebrache eine Freizeit- und Erholungslandschaft. In der ehemaligen Hochofenanlage mit Pumpenhaus und Kraftzentrale finden zudem Konzerte, Ausstellungen, Produktpräsentationen großer Unternehmen und Veranstaltungen der Landesregierung statt. Aber auch ungewöhnliche sportliche Aktivitäten sind hier möglich: Tauchmannschaften trainieren in unterirdischen Wassertanks und der "Duisburger Alpenverein" nutzt die Mauern ehemaliger Erzbunker als Kletterwände.

Bei dem Umbau der Industrieregion zur Kulturlandschaft setzt man auch auf die imageträchtige Wirkung spektakulärer Events. Anlässlich des 100. Firmen- geburtstages des Energieunternehmens RWE organisierte etwa André Heller im Untergrund einer Essener Industriebrache eine Vergnügungsshow, die als "Oase der Ruhe und der Kraft", so der Meister der Unterhaltung, "die künstlerische Antwort zur Bergwerkslandschaft des Ruhrgebiets" darstellen soll (zit. nach *Frankfurter Rundschau* 12. 6. 1998). Die bekannten Verpackungskünstler Christo und Jeanne-Claude ließen wiederum im Gasometer von Oberhausen eine riesige Wand aus bunten Ölfässern errichten. *The Wall*, die von mehr als 170.000 Menschen besucht wurde, gehörte zu einer der Ausstellungen, mit denen die IBA 1999 ihr großes Finale feierte.

Selbst die Abraumhalden der Kohle- und Schwerindustrie erfahren eine kulturelle Aufwertung. Viele der künstlichen Aufschüttungen dienen nun – umgeformt zu Pyramiden, elliptischen Ringen oder Spiralbergen – als "Landmarken" und beliebte Aussichtspunkte, von denen aus sich das Revier als Panorama darbietet. " ,Ruhrpott' – das war ein schwerindustrieller Mythos. Die Realität war kleinräumig. Kaum wurden mit der Industrie Mythos und Realität abgeschafft, entstand das Bedürfnis, die zergliederte Region noch einmal als Ganzes ins Bewusstsein zu heben. Türme, Stelen und Leuchtfeuer sollen die Grenzen markieren und ein Netz von Blickachsen schaffen." (Ira Mazzoni in der *Süddeutschen Zeitung* vom 13. 12. 1999) Als Bestandteil der postmodernen Landschaftsarchitektur gemahnen Monumente wie etwa Hermann Priganns *Himmelstreppe*, gefertigt aus den Überresten einer alten Industrieanlage oder Richards Serras *Bramme für das Ruhrgebiet*, ein vierzehn Meter hohes und vier Meter breites Walzstahlplatten-Kunstwerk, an die vergangene Epoche des Industriezeitalters. Unterstützt wird diese Inszenierung noch durch diverse Lichtspektakel, die entweder den nächtlichen Himmel oder Industriedenkmäler illuminieren.

Natürlich stellt sich die Frage, inwieweit solche symbolischen Aufwertungskonzepte der Region tatsächlich ein postindustrielles Image verschaffen können, das nicht zuletzt auch von den Bewohnern mitgetragen wird. Zunächst sind urbane Landschaften immer zugleich auch als Bilder zu begreifen, deren Metaphorik etwa für lokale Vertrautheit oder internationale Modernität, aber auch für bestimmte gesellschaftliche

Entwicklungsmodelle (z.B. Fordismus) stehen. Die Beziehung von Raum und Bild wird dabei über dominante Diskurse hergestellt, die sowohl die Positionen der Subjekte formieren als auch deren gesellschaftliche Stellung fixieren. Im Sinne von Althusser (1977) repräsentieren solche "Ideologien des Raumes" das imaginäre Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen. Dabei handelt es sich nicht einfach um "falsches Bewusstsein", sondern es geht um die Frage der Hegemonie einer bestimmten Sichtweise, die andere Wahrnehmungsformen ausschließt oder marginalisiert. Die Durchsetzung eines neuen Images ("postindustrielle Dienstleistungsregion") ist allerdings auf eine gewisse Realitätsverankerung im materiellen Raum angewiesen. Im Gegensatz zur Medienwelt oder der Konsumsphäre, in denen der Umschlag von Zeichen und Symbolen mit einer enormen Geschwindigkeit stattfindet, weist die bauliche Umwelt eine gewisse Trägheit oder gar Unbeweglichkeit auf. Die relative Langlebigkeit der Gebäude und der technischen Infrastruktur führt zu einer räumlichen Konfiguration, in der sich unterschiedliche Zeitepochen überlagern und sedimentieren. Diese Beharrlichkeit gilt in gewisser Weise auch für den lokalen sozialen Raum, der sich nicht beliebig nach bestimmten Modernisierungserfordernissen anpassen lässt. Globale Beziehungen von Ökonomie und Kultur können sich zwar in den Städten zu räumlichen Superstrukturen verdichten, aber die Besonderheit des Lokalen mit speziellen sozialen und kulturellen Eigenheiten bleibt weiterhin bestehen. Die Transformation des Städtischen verläuft deshalb nicht friktionslos und produziert ungleichzeitige gesellschaftliche Strukturen. So sehen sich die Akteure der Modernisierung bei ihren Imagekampagnen mit der Alltagserfahrung sozialer Kollektive konfrontiert, die sich nicht zuletzt auch auf die Macht alter Erzählungen mit entsprechenden Raumbildern stützt (Dröge/Müller 1996).

## Von der Baustelle zur Schaustelle

Für Deutschland bisher einmalig ist in diesem Kontext die Neugestaltung des Potsdamer Platzes in Berlin. Der Fall der Mauer hatte das in der Nachkriegszeit brachliegende Gelände wieder in den Mittelpunkt der Stadt und damit den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses gerückt. Bereits zu Beginn des Berliner Immobilienbooms im Jahre 1990 hatte der West-Berliner Senat und der Magistrat von Ost-Berlin das Areal am Potsdamer Platz zu großen Teilen an den Autokonzern Daimler Benz AG und an den Unterhaltungskonzern Sony verkauft. Eine für Berlin neuartige Investorenmacht, die exponierte Lage der Grundstücke, wie auch die Geschichtsträchtigkeit des Ortes, führten von Beginn an zu einer weit über die Grenzen der Stadt wirkenden Aufmerksamkeit.

Mit dem Baubeginn kam eine neuartige Akzeptanzstrategie zum Einsatz, die vor allem auf Image-Kampagnen setzte. Der aufbereitete Blick in die Vergangenheit und Zukunft des Potsdamer Platzes durch Modelle, Pläne oder computeranimierte Videos sollte zu einer Befriedung möglicher Protestpotentiale beitragen und gleichzeitig den Anschein einer öffentlichen Debatte über die Vorhaben erzeugen. Diesem Konzept dürfte es auch zu verdanken sein, daß während der Durchführungsphase architektonische Probleme, Fragen der Ökologie und Logistik, nicht aber der sozialen Konsequenzen im Vordergrund der Diskussion standen. Das riesige innerstädtische Bauloch zog vielmehr Menschen jeder Herkunft und Altersgruppe an und entwickelte sich zu einem massenwirksamen Spektakelort.

Natürlich ist die Faszination für Baustellen keine Erfindung der erlebnisorientierten Postmoderne. Bereits die russischen Konstruktivisten äußerten sich überschwenglich über den permanent unfertigen Charakter moderner Metropolen. Das Pathos des Bauens entsprach ganz dem revolutionären Bruch mit der reaktionären Vergangen-



heit. Ebenso feierten Vertreter des Futurismus die architektonische Modernisierung der Städte als Sinnbild der gesellschaftlichen Veränderung. Die "Baustelle im Aufruhr" war eine der Metaphern, mit der die Futuristen das Dynamische ihrer Vorstellung von Kunst zum Ausdruck bringen wollten. Aber auch diktatorische Regime, wie etwa der deutsche Faschismus, setzten ganz auf die suggestive Wirkung von Großbaustellen. Das bekannteste Beispiel dafür ist sicherlich die massenmediale Inszenierung des Reichsautobahnbaus.

Solche Formen der Mythologisierung lassen sich auch bei der Neugestaltung des Potsdamer Platzes feststellen. So rühmte sich die neue Hauptstadt Berlin, nicht nur die komplizierteste, sondern die größte innerstädtische Baustelle der Welt vorzuweisen. Ähnlich wie bei den Futuristen versuchte man das Baugeschehen als Ausdruck von Dynamik und Vitalität vorzustellen. In "der vielleicht kreativsten Metropole auf dem Kontinent", so die *Berliner Zeitung*, "hielten Pressluftschlämmer die Stadt dröhnend in Bewegung". Ebenso wurde von den Betreibern und Investoren das "Loch in der Mitte" als transitorische Sensation vorgestellt. Die Debis (Tochterfirma der Daimler Benz AG) wünschte sich etwa, die Baustelle möge gar nicht enden. Man habe "sich anstecken" lassen, hieß es, "von der Dynamik, der Faszination und der Vitalität dieser Stadt". Man hoffe noch "möglichst lange die größte Baustelle Europas bleiben" zu können, nämlich eine Baustelle der Ideen, der Visionen, der Impulse. Bei der Inszenierung des Berliner "Schauplatzes" ging es aber nicht darum, das Bild einer vitalen Metropole hervorzukehren, sondern auch eine angemessene nationale Repräsentanz des vereinigten Deutschlands demonstrieren zu können. (Vgl. Pröfener 1998: 6 – 47)

Gleichzeitig erhielt auch die Vermarktung der technischen Dimension des Bauprozesses einen neuen Erlebniswert. Halbfertige Rohbauten, künstliche Seen in Baugruben avancierten zu Bühnen, auf denen Unterwasserbetonierungen durch Taucher oder das Versenken riesiger Tunnelröhren inszeniert wurden. Die Banalität der Baustelle mutierte zur touristischen Attraktion oder geriet zum spektakulären Medienereignis. Die immer wieder aufgezählten Tonnen an Erdaushub, die Masse an verarbeitetem Beton, die Größenordnung der Logistikprobleme und die Effizienz ihrer Lösung standen für die Einzigartigkeit des Vorhabens. Neu eingesetzte technische Verfahrensweisen sollten zudem eine "nachhaltige" Vorgehensweise demonstrieren und gleichzeitig dem staunenden Publikum den Produktionsstandort als Entertainment-Landschaft präsentieren. Selbst die Knochenarbeit der schlecht bezahlten Arbeitskräfte aus Portugal oder Osteuropa geriet so zu einem Spektakel, bei dem sich die Touristen wie Zuschauer in einem römischen Amphitheater fühlen konnten.

In der Vergangenheit war die Schaulust auf Baustellen eher beiläufig befriedigt worden. Spätestens mit der Beobachtungstribüne der INFO BOX am Potsdamer Platz ist jedoch in dieser Hinsicht ein Paradigmenwechsel eingetreten. Ähnlich wie bei den Abraumpyramiden im Ruhrgebiet versucht man die im 19. Jahrhundert entwickelte Form des inszenierten Landschaftsblicks auf das Phänomen "Baustelle" zu übertragen. Auch die damit verbundenen Kultur- und Kunstereignisse sind unter dem Schlagwort "Festivalisierung der Baustelle" einzuordnen. "Der Potsdamer Platz wird durch fachspezifische Baustellenführungen, Folk-Festivals und Biergärten zwischen Kränen, klassischen Liederabenden über Baugruben, Kleinbühnen und Happenings auf Fundamentgerüsten, Modenschau und Ballett im Rohbau oder mitternächtliche Dichterlesungen auf Schwimmbaggern in das alljährliche Festspektakel integriert." (Penzel 1998: 43)

Als Bestandteil dieser Imagestrategie, in der öffentliche und private Interessen miteinander verschmelzen, dienen diese "Events" einem internationalen Prestigegewinn, der auch zu einer Stärkung des Kultur- und Wissenschaftsstandortes Berlin beitragen soll. Aus der Perspektive der Konzerne wiederum zielt das Marketingkonzept primär auf eine Aufwertung des Quartiers. Durch die Verknüpfung des weltweit bekannten Namens Daimler-Benz mit dem Projekt am Potsdamer Platz hofft man den neuen Stadtteil als regelrechtes Markenprodukt einzuführen: "Daimler-City".

## Die Autostadt

Eine weitere Facette erlebnisorientierter Marketingstrategien stellt die Inszenierung der Produktion als großes Unterhaltungsspektakel dar. Die Präsentation der Arbeit als faszinierendes, visuelles Ereignis und das Herrichten von Produktionsstandorten als Unterhaltungs- und Vergnügungsparks treibt den Prozess der Ästhetisierung und Kulturalisierung weiter voran. Solche Projekte, wie sie etwa gerade von großen Automobilkonzernen an verschiedenen Orten geplant oder umgesetzt werden, erweisen sich als imageträchtiges und unter Umständen sogar profitables Zusatzgeschäft für die Unternehmen.

So errichtet beispielsweise Volkswagen mitten im Zentrum der Stadt Dresden eine Produktionsstätte für Luxuskarossen. Das Gebäude besitzt allerdings kaum Ähnlichkeit mit einer gewöhnlichen Fabrik. Die von VW als Manufaktur bezeichnete Anlage gleicht einem großen Aquarium, das im Wesentlichen aus Glas und Stahl besteht. Dank dieser Transparenz können Schaulustige und Kunden jeden Handgriff der 800 weiß gekleideten Arbeiter verfolgen, die die Autos rund um die Uhr an Fließbändern zusammensetzen. Vorgesehen ist zudem ein den Gebäudekomplex überragender Glasturm, der die fertiggestellten Fahrzeuge weithin sichtbar zur Schau stellt. Als Teil des Spektakelprogramms befinden sich auf dem Fabrikgelände auch ein Kino, Geschäfte, Restaurants und Cafés. Das Auto soll nach den Vorstellungen von VW zum "Kulturgut", die Fabrik zu einem Gesamtkunstwerk erhoben werden. Damit versucht das Unternehmen eine Kundenbindung herzustellen, die weit über die übliche Markentreue hinausgeht. Gleichzeitig signalisiert das Vorhaben eine veränderte industrielle Unternehmensstrategie: Im Mittelpunkt steht nicht mehr ausschließlich die Produktion, sondern auch das Produkt bzw. die Dienstleistung des Verkaufs.

Einen weitaus größeren Schritt hin zur sogenannten Emotionalisierung der Produkte will der Konzern mit der Errichtung eines "Kompetenz- und Erlebnisentrums" in Wolfsburg erreichen. Auf einer Fläche von 25 Hektar wurde – rechtzeitig zur Eröffnung der Weltausstellung im nahe gelegenen Hannover – ein Themenpark fertig gestellt, der konzeptionell Entertainment, Produktberatung und Information miteinander verknüpft. "Wir möchten eine einzigartige Metropole schaffen", so die offizielle Vision des Unternehmens, "in der die Geisteshaltung des Volkswagen-Konzerns und die unterschiedliche Identität seiner Marken in einer faszinierenden Atmosphäre, geprägt von Kreativität, Individualität und Dynamik, spürbar werden" (zit. nach FAZ, 22. 3. 1999). Im Kern geht es um eine neuartige Form der Markeninszenierung, wie sie bislang in der Automobilindustrie ohne Vorbild ist.

Den Themenpark, der in eine japanisch anmutende Garten-Seen-Landschaft eingebettet ist, betreten die Besucher und Besucherinnen über eine dreihundert Meter lange Empfangshalle ("KonzernForum"), die in der Mitte eine mit Glas überdachte Piazza aufweist. Dort befindet sich ein scheinbar frei schwebender, aus Metallröhren bestehender Globus mit dreizehn Metern Durchmesser. Unter der von Ingo Günther entworfenen Weltkugel hat der Künstler sechzig kleine Leuchtgloben in den dunklen Boden eingelassen, die Daten über Umweltverschmutzung, Verkehrsdichte, Erdölkatastrophen etc. vermitteln. Mit dieser eher kritisch intendierten Arbeit, die allerdings

erst nach der Überwindung interner Vorbehalte in das Kunstprogramm der "Autostadt" aufgenommen wurde, möchte augenscheinlich der Global Player seine Offenheit gegenüber den Weltproblemen demonstrieren. Gegenwärtig suchen alle Großunternehmen aus Imagegründen eines der großen gesellschaftlichen Themenfelder zu besetzen. So konzentriert sich etwa Nestlé auf Wellness, die Allianz auf Sicherheit und VW auf Mobilität. Mit diesem Schlagwort verknüpft der Autokonzern auch die vier Säulen seiner Firmenphilosophie: Qualität, Sicherheit, soziale Kompetenz und Umwelt. Diese Anliegen versucht man den Besuchern in einem Teilbereich des Forums, dem sogenannten AutoLab, nahe zu bringen. Da Kunst heute als notwendiger Teil der gesellschaftlichen Kommunikation und als Beleg für die soziale Kompetenz von Unternehmen gilt, haben im Auftrag von VW namhafte Filmemacher und Drehbuchautoren Filminstallationen angefertigt, die in unterschiedlicher Weise die Unternehmenswerte illustrieren und dabei weitestgehend eine direkte Bezugnahme auf das Produkt "Auto" vermeiden. Ähnlich operieren auch die Präsentationen der verschiedenen Konzernmarken, die in sieben individuell gestalteten Pavillons lediglich ihre jeweils spezielle Produktphilosophie in Szene setzen. Bei Lamborghini beispielsweise dominiert Lärm und Schnelligkeit, Skoda hingegen präsentiert eine eher kindlich-familiäre Erlebniswelt. Aber auch die Besucher versucht man symbolisch in das Gesamtkunstwerk "Autostadt" zu integrieren. Mehrere Kameras nehmen die Gesichter von Menschen auf, die sich auf dem Weg vom Atrium in die Ausstellungsräume befinden. Diese Bilder werden auf große Bildschirme projiziert, gleichzeitig von einem Computer nach bestimmten typologischen Verfahren klassifiziert und dann auf gegenüber installierten Monitoren visualisiert.

Die bauliche Dramaturgie des Kundenzentrums zielt hingegen ganz auf den "Abholstolz" des künftigen Autobesitzers ab. In zwei gläsernen achtgeschossigen Rundtürmen, die sich effektiv in einem langen Wasserbassin spiegeln, werden die fabrikneuen Wagen aus dem benachbarten Produktionswerk weit sichtbar ausgestellt. Eine Maschine befördert dann die Autos aus den menschenleeren Hochregalen unterirdisch in das Center, wo sie von den Kunden erwartet werden. Diese können sich zunächst eine Ebene höher in der Lounge oder im Restaurant aufhalten und dabei beobachten, wie man die Karossen nochmals auf Hochglanz poliert.

Bemerkenswert an dem Themenpark ist der Versuch, "den ehemals randständigen Bereich der Kultur ins Zentrum einer Marketingoffensive zu rücken. Statt allein auf Produkte, also auf die alleinige Wirkung sozial und emotional bestimmter Objekte zu setzen, sucht man den potenziellen Kunden in der Autostadt in komplexe Erlebniswelten und einfühlbare Fiktionen zu entführen." (Thomas Wagner, *FAZ*, 12. 7. 2000). Die amerikanische Soziologin Sharon Zukin (1988) hat Einrichtungen wie die "Autostadt" als postmodernen Raumtypus bezeichnet und unter dem Begriff "public-private liminal spaces" zusammengefasst. Solche Komplexe stellen demnach eine neuartige Verknüpfung von lokaler Ökonomie und Weltmarkt dar, in denen sowohl die Grenzen zwischen den Massenprodukten der Warenwelt und den Kunstprodukten verschwimmen, als auch das Verhältnis von öffentlichem Raum und privatem Eigentum in veränderter Form organisiert wird. Der Postmodernismus taucht in einem sozialen Kontext auf, wo die globalisierten Märkte flüchtiger und gleichzeitig die Orte wie auch die Tätigkeit der kulturellen Produzenten weniger autonom sind. Die Ästhetisierung der Waren und Objekte ist keine Erfindung des flexiblen Kapitalismus, aber Imagebildung und Lifestyle sind heute essentiell für den ökonomischen Wertschöpfungsprozess geworden. Das Konzept "Kultur", so Maurizio Lazzarato, ist damit bis in seine Grundlagen hinein in Frage gestellt. "In dem Maße, in dem man von den Produktions- und Konsumwünschen, die ‚organische‘ Bedürfnisse befriedigen, zu Produktions- und Konsumwünschen übergeht, die zunehmend ‚kapriziöser‘ und ‚spezieller‘ werdende Bedürfnisse befriedigen – von denen das Bedürfnis nach Wissen eines der wichtigsten ist –, integrieren die ökonomischen Aktivitäten und die Waren selbst Wahrheits-(das Wissen) ebenso wie die Schönheitswerte" (Lazzarato 1999: 183).

## Kontrollierte Erlebnisräume

Auch wenn die Redeweise von der postindustriellen Erlebnisgesellschaft in unzulässiger Weise die grundsätzliche Bedeutung der Produktion unterschlägt, scheint für die wirtschaftlichen und sozialen Strukturen der Gesellschaft die Organisierung der Konsumtion immer wichtiger zu werden. Es ist offensichtlich, dass gegenwärtig die soziale Position der Individuen nicht nur von der Stellung im Produktions- und Arbeitsprozess abhängt, sondern zunehmend auch von symbolischen Formen der Distinktion, die vor allem auf ästhetischen Erfahrungen beruhen. Zur Wahrung der gesellschaftlichen Stellung der Subjekte sind bestimmte Konsummuster inzwischen unerlässlich geworden. Die Unterhaltungsindustrie und die Unternehmen versuchen wiederum für diese Formen der Identitätsbildung die notwendigen Symbole und Zeichen mitzuliefern, indem sie die Waren und Dienstleistungsprodukte als "Erlebnis" oder "Lifestyle" anbieten. Mit der Ausdifferenzierung von Lebensstilmilieus kommt es zu einer stärkeren Vermischung von Einkaufs- und Freizeitaktivitäten. Überall entstehen neue kommerzielle Einrichtungen, die die Bereiche Konsum, Freizeit und Entertainment miteinander verbinden. Gab es schon in den achtziger Jahren Versuche, in den Kaufvorgang eine größere Spektakel-Komponente einzubauen, so herrscht nun bei dem Betreibermanagement die Ansicht vor, dass Entertainment weniger ein untergeordnetes Element, sondern vielmehr den zentralen Fokus bilden sollte. Gleichzeitig reflektieren die kommerziellen Erlebniswelten die Dominanz visuell-medialer Rezeptionsgewohnheiten bei den Konsumenten und stehen für die wachsende Bedeutung einer "semiotischen Raumproduktion". Durch die Homogenisierungs- und Standardisierungspraxis des modernen Städtebaus haben in den letzten Jahrzehnten sowohl "Stadt" wie "Land" einen Teil ihrer spezifischen Ortsqualitäten eingebüßt. Diesen von der Mehrheit der Gesellschaft als Mangel empfundenen Zustand versucht die postmoderne Kulturindustrie durch die Inszenierung von "Erlebnislandschaften" zu kompensieren und profitabel zu vermarkten (Hassenpflug 1999).

Intellektuelle wie Umberto Eco oder Jean Baudrillard haben die neuen artifiziellen Welten als Orte des "Nichtauthentischen" gefeiert. Andere klagen wiederum gegen diese Entwicklung "wahre" Formen der Bedürfnisbefriedigung und der Erfahrung ein. Eine Kritik an der Instrumentalisierung des Erlebnisses für die Ziele der Kulturindustrie ist zwar angebracht, aber die Redeweise von der "Amerikanisierung" europäischer Mentalitäten lenkt völlig von der entscheidenden Fragestellung ab – nämlich der von Macht- und Gewaltverhältnissen.

So suchen beispielsweise viele Menschen städtische Räume nur noch als Verbraucher oder Urlauber auf. Unter dem touristisch-konsumptiven Blick und einer auf Spektakel ausgerichteten Aneignungspraxis verwandeln sich die Orte zu Kulissenlandschaften, in denen soziale Heterogenität eher als irritierend und störend empfunden wird. Entsprechend soll der ideale Erlebnisraum Schutz vor unerwarteten Ereignissen und Situationen gewähren. Man möchte Kommunikation, Vielfältigkeit, visuelle Stimulation und Kultur genießen, allerdings unter Ausschluss aller möglichen Gefährdungen und Unsicherheiten. Die Verantwortlichen versuchen deshalb den Konsumenten Erlebnisse in risikoloser Form und unter völlig kontrollierten Bedingungen anzubieten. Die Produktion von ästhetischen Räumen und die Konzentration auf die "Konsumfähigen" ist mit entsprechenden sozialen Selektionsmechanismen verknüpft. So wird das städtische Publikum zunehmend auf seine Rolle als Verbrau-

cher oder Kunde beschränkt. Eine privilegierte Stellung innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie lässt sich dementsprechend daran ablesen, bis zu welchem Grad attraktive Areale und Territorien zugänglich sind und sich gleichzeitig die Anwesenheit von unerwünschten Menschen ausblenden oder die ihnen unterstellten Gefährdungen entschärfen lassen. Die Expansion von Erlebniswelten vertieft somit die vorherrschende gesellschaftliche Entwicklung, ausgewählte Gruppen zu verdrängen oder auszugrenzen.

---

Literatur:

Althusser, Louis (1977): *Marxismus und Ideologie*, Hamburg

Dröge, Franz/Müller, Michael (1996): *Musealisierung und Mediatisierung. Strategien urbaner Ästhetisierung und der Widerspruch von Ort und Raum*. In: *Werk, Bauen+Wohnen*, Nr.7/8, S. 45-52

Hassenpflug, Dieter (1999): *Kulturelle Repräsentation. Über Stadt, Landschaft und unser Verhältnis zur Natur*. In: *Deutsche Bauzeitung*, Heft 6, S. 51-57

Lazzarato, Mauricio (1999): *Europäische Kulturtradition und neue Formen der Produktion und Zirkulation des Wissens*. In: Justin Hoffmann/Marion von Osten (Hg.): *Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie*, Berlin/Zürich, S. 169-186

Penzel, Joachim (1998): *"Wo man die Zukunft sehen kann..."*. Das Konzept Infobox. *Kultursoziologische Untersuchung einer neuen Form von Public Relations und Werbung*. Magisterarbeit an der Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg

Ronneberger, Klaus/Lanz, Stephan/Jahn, Walther 1999: *Die Stadt als Beute*, Bonn

Pröfener, Franz (1998): *Flirting with Disaster. Zur Symbolgegenwart der "Baustelle"*. In: Franz Pröfener (Hg.): *Zeitzeichen Baustelle*, Frankfurt/ New York, S. 6-47

Zukin, Sharon (1988): *The postmodern debate over urban form*. In: *Theory, Culture & Society*, "Postmodernism", Vol. 5, No. 2-3

# 18.3.18h

Andreas Siekmann

## Großausstellungen und Ortsspezifität

Viele Großausstellungen müssen dem Eventcharakter und der Repräsentativität sowie dem geldgebenden Einfluss Rechnung tragen. Abstimmung mit Füßen, kommunikativer Mehrwert sowie Parkett für repräsentative Auftritte sind die scheinbar zukünftigen Aussichten einer Finanzierbarkeit, die Konkurrenz zum Urban Entertainment Center rückt näher. Allzu oft werden diese Szenarien benutzt, um Ausstellungen zu straffen, zu glätten oder auch zurechtzustutzen, um fast in einem vorausseilenden Gehorsam Komplikationen, Kurzschlüsse und Gefahren eines Scheiterns zu verhindern – und das bei aller experimentierfreudigen Risikorhetorik im Neoliberalismus (Scheitern als Chance).

Mit der Erfindung der Autorenausstellung werden kuratorische Kompetenzen privatisiert, der subjektive Standpunkt reduziert die Kriterienfindungsprozesse und der Anspruch auf Repräsentativität und damit auf Finanzierbarkeit führt bei aller miteinkalkulierten Kritik als Kommunikation zu einer Verkürzung und Hermetik im Anspruch und beim Personal, die als letztgültiges Kriterium die Marktnähe als Refugium des öffentlich Sichtbaren suchen muss und will. Meist führt diese kuratorische Praxis nicht zu einer künstlerischen Produktivität, sondern zu einer wertstabilisierenden Maßnahme – das Gegenteil der Annonciertheit. Das führt zu einer erneuten Identitätsdiskussion und zieht meist eine Vergrößerung diesbezüglicher Diskurse nach sich.

Zu dem Thema Blockbuster befragt, werde ich mich hier auf diese Identitätsdiskussion konzentrieren, und zwar in der Verbindung von Großausstellungen mit einer bestimmten Form von Ortsspezifität. Ich werde deswegen die gerade erwähnten ökonomischen und kunstpolitischen Aspekte des Themas vernachlässigen.

Wenn ich als Eckpunkte des Blockbusterthemas zwei deutsche Großausstellungen nehme: die von Kaspar König kuratierte Ausstellung *Von hier aus* in Düsseldorf 1984 in einer Messehalle und die von Veit Görner und Andrea Brodbeck kuratierte Ausstellung *German Open*, 1999, im von VW gesponserten Kunstmuseum Wolfsburg, dann wird damit auch offensichtlich, dass es hier um eine Debatte von Nationalisierung geht oder darum, wie Kultur als Event nationaler Standortoptimierung eingesetzt werden kann.

*Von hier aus* war dem Hype einer regionalen Szene und seiner internationalen Kontextualisierung bzw. einer persönlichen Genealogiebildung verpflichtet. Es ging um die internationale Anschlussfähigkeit der Rheinländischen Kunstszene der achtziger Jahre, konterkariert mit der Rezeption der Neuen Wilden. *German Open* leistet diese kunsthistorische und internationale Kontextualisierung nicht mehr. Denn – so die These des Beitrags – es geht nicht um die Produktion oder die einzelnen Arbeiten, es geht viel mehr um eine Art deus ex machina. Dieser bezieht sich nicht auf die künstlerische Arbeit und ihre Aussagen, sondern meint eher viel abstrakter das Vorhersagen einer Szene, einer Identität zu einem Ort, aus der heraus dann Produktion als Ortsspezifikum entsteht. *German Open* will keine künstlerischen Arbeiten zeigen, sondern die Möglichkeit von Young German Art analog zum sog. Britpop oder den YBAs – ein Versprechen, das dann durch Produktion gefüllt wird. Die oftmals überstrapazierte Parallele zu Britpop liegt nicht im inhaltlichen Bereich,

sondern in der so intensiv herbeigewünschten Strukturparallelität. Genau aber diese strukturelle Parallele schlägt auch auf die Inhalte der Produktion zurück, indem der spezielle nationale Brand der jeweiligen Produktion als Attraktionsfaktor verhandelt wird.

War das bei Britpop workingclass, street-attitude und die zweifelhafte Sozialromantik eines von der Thatcher-Ära produzierten sozialen Elends, so sind es bei Young German Art deutscher Expressionismus, das Kokettieren mit politischer Radikalität à la RAF oder der immer mehr mythologisierten Nazi-Vergangenheit. Das alles in MTV-farbigen psychodelischen slow-motion-settings als jugendkulturelles Differenzgeständnis, aber auch mit einer bewussten Distanz zu politischen Stellungnahmen.

Malcolm McLaren bezeichnet den nationalen Brand, den solche Ausstellungen produzieren, als "Karaoke world":

"Today we live in a Karaoke world [...]. Karaoke is mouthing the words of other people's songs, singing someone else's lyrics [...]. It is a virtual replay of something that has happened before. [...] Karaoke is the good clean fun for the millennial nuclear family [...] a spectacle we have all become part of [...]. Here in 'Cool Britannia' where I live, everyone is a celebrity because the nation (whatever it is) is such a star that everyone who lives in it by implication is a star as well. [...] Tony Blair, our Prime-Minister, knows this fact very well – he is in essence the first Karaoke Prime Minister. Television has made his 'Cool Britannia' a successful brand. However there is a counterpoint to all this product placement and branding of culture. It is the undeniable thirst and search for the authentic in our culture."

(Malcolm McLaren in NU, Nr. 2, Copenhagen 1999)

Nun könnte man denken, dass in diesem Karaoke (oder dieser Postmodernität oder dem Bewusstsein, jede kulturelle Äußerung sei eine Zitation einer vorhergehenden) doch politische Tendenzen entschärft und sozusagen als Mode neutralisiert wären, aber genau da wäre daran zu erinnern, dass die Inhalte jeder als noch so arbiträr enttarnten Äußerung stets als Ideologeme ernst zu nehmen sind. Sie wandeln nur auf einer anderen historischen und medialen Umlaufbahn. Und nicht zuletzt soll hier darauf hingewiesen werden, dass vielleicht ein Motor der Blockbusters und ihres product placements jener unstillbare Durst nach Authentizität sein könnte, den McLaren zum Schluss des Zitates als Gegenpol und eigentlichen Antrieb der Karaoke-Welt bezeichnet.

Innerhalb der Berliner Architekturdebatte hatten wir in den frühen neunziger Jahren das Sprichwort, dass hier das angeblich liberalere Rheinland die hässliche Seite seines Januskopfes zeigt. Das sollte heißen, dass die kulturkonservativen Ideen innerhalb der westdeutschen postmodernen Diskussion in Architektur- und Kunstdebatten in den Achtzigern hier nun zu einer selbtherrlichen Durchsetzung fänden, die jedoch schon lange innerhalb der Entwürfe der 80er Jahre absehbar waren. Das Einsetzen einer nationalen Tendenz war nicht erst 1989 wiedervereint bewegt, sondern setzte bereits 1986 mit dem Historikerstreit ein.

Und unter diesem Gesichtspunkt möchte ich nun zuerst auf *Von hier aus* kommen:

*Von hier aus* präsentierte sich in einer Messehalle. Die Simulation einer Stadt als hardware – verschiedene Kojen wurden mit verschiedenen architektonischen Zitaten als Modell gebaut: Räume, Straßen und Plätze als fiktives Stadtmodell, das im öffentlichen Raum stattfinden könnte. *Von hier aus* kam in seiner Zeit so daher, als ob es ein Aspekt von Konzeptualisierung, von Modernisierung in die Kunst einbringen würde. Dies zu Beginn der Achtziger gegenüber der parallelen extremen Subjekt-kunstform der Wilden Malerei. Aber diese Konzeptualisierung sollte die conceptual- und site-specific-Praxis der Siebziger in formalisierte abstrakte Modellhaftigkeit von

sozial leeren Räumen umwerten. Die Attraktivität von konservativer Modernisierung bei *Von hier aus* bestand in der Verwandlung von sozialen Strukturen in stilisierte Ausdrucksformen, ähnlich wie in der Architektur der Dreißiger (vom Bauhaus zum modernen Stil).

Die architekturfragmentierten Pavillons Hermann Czechs lehnten sich an die Kojenstruktur der gewöhnlichen Messebauten an, leisteten aber mit den architektonischen Zitaten eine Persiflage von Stadt, bei denen die Gänge zu Straßen und die Kreuzungspunkte zu Plätzen wurden, die dann analog zum öffentlichen Raum mit realen Papierkörben und Sitzbänken bestückt wurden. Hinzu kam, dass sehr viele künstlerische Beiträge sich dem Thema Stadt widmeten, ein Aperçu – Schüttes auf fünf quadratischen roten Säulen applizierte elliptische Entwürfe, genannt Hauptstadt I bis V, eine Auseinandersetzung mit dem Vokabular der französischen Revolutionsarchitektur. Betrachtet man mit den Augen der Schau *Von hier aus* Plätze wie den Potsdamer Platz, seine fast persiflierten Anordnungen von öffentlichem Stadt-Raum zwischen den einzelnen Baukomplexen, fällt es nicht schwer, auf so etwas wie die Realisierung eines ästhetischen Paradigmas zu kommen – oder einer ästhetischen Mode, eines seltsam cleanen, seltsam akademischen Postmodernismus, der sich nie dekonstruktiv verstanden hatte, sondern im dem sich die Kunstproduktion wie in der *Von hier aus*-Ausstellung noch einmal in ihrem Akademismus bestätigen konnte.

Die strukturellen Parallelen von *Von hier aus* und *German Open* lassen sich schwer ziehen. Zwar setzt sich die Ausstellung auch aus einer bestimmten, diesmal auf Berlin projizierten Szene zusammen. Aber diese Szene ist nicht mehr innerhalb eines westdeutschen Regionalismus verstanden, sondern als Repräsentant von "German Art". Vielleicht ist deswegen auch ein internationales Feld, wie das in dem für das Rheinland unerlässlichen sog. "Teichvergleich" üblich war, gänzlich ausgespart. Was den Diskurs von Moderne/Postmoderne und Stadt betrifft, so könnte sich dies hier übertragen haben auf Pop/Jugendkultur und deren Übernahme in den Kunstbereich, wenn man längst von Post-Pop sprechen könnte und die Dekonstruktion von Pop als dynamischer Imagefaktor einer Stadt in vollem Gange ist. Und eines scheint im Unterschied zu *Von hier aus* noch schwieriger zu sein – die Szene junger KünstlerInnen ist wesentlich konstruierter. Sie scheint nur noch eine Erinnerung daran zu sein, dass Szenebildung eben so und so vor sich gehen muss, und hat sich in ihrer Bündelungsdynamik von der Akademie in die entsprechenden Galerien verlagert.

Nach *Von hier aus* gab es durch *Skulptur.Projekte Münster* noch einmal eine Diskussion um Ortsspezifität, die die in den Messehallen konstruierte Stadtsituation seltsam zu konterkarieren schien.

KünstlerInnen begeben sich zu Orten und Leuten bzw. werden von Kuratoren dort hingeschickt. Sie übernehmen freiwillig und oft schlecht gelaunt Verantwortung für Orte, um dort das Hässliche zu verschönern, das Unbenennbare, noch nicht Wahrgenommene zu identifizieren oder das Verwahrloste ästhetisch zu vitalisieren.

Bei *German Open* bzw. dem Standort Berlin scheint die Rolle des Ortes im geografischen Sinne von dem des Ortes im symbolisch-sozialen Sinn übernommen worden zu sein – eine Revitalisierung des Berlin der 20er Jahre nach dem Muster der Revitalisierung Londons nach dem Muster der swinging sixties – man sieht schon die Identitätsverschachtelungen, die im Falle Berlins zwangsläufig zu einer historischen Monumentalisierung führen müssen. So wird Berlin in der nationalhistorisierenden Ausstellung *Das XX. Jahrhundert* als lebendiges Freiluftmuseum gefeiert. Und in *German Open* und in den vorhergehenden Ausstellungen, wie der *Berlin Biennale* oder *Children of Berlin* in New York, wird Berlin als Stadt der Love Parades, des Mauerfalls und der von Club-Kultur geprägten jungen Mitte verstanden. In beiden



Fällen wird eine Distanz zum Ort unmöglich, und statt Ortsspezifität wird eine Ortsidentität behauptet, die zugleich die Trademark der Blockbuster-Ausstellung bildet.

Es bleibt zu fragen, inwieweit diese Form von distanzloser Identität zu einem Ort, einer Szene einer Generation auch in internationalen Großausstellungen verhandelt wird. Einerseits wehren sich Biennalen und Manifestas (zumindest den Presstexten nach) gegen nationale Kategorisierungen, andererseits werden diese vielleicht doch wieder eingeführt, wenn Trends wie Young British Art oder Young Berlin Art sie schon in ihrer Bezeichnung mitführen und wenn die Einzelkünstler, die innerhalb dieser Trademark gefeatured werden, quasi zu internationalen Platzhaltern ihrer nationalen szenespezifischen Attraktivität werden. D.h. auf einer Großausstellung, und selbst auf der Johannesburg-Biennale, die sich doch von dem üblichen Procedere unterscheiden wollte, dürfen, wenn sie auf einen repräsentativen Standard Wert legen, VertreterInnen von Britpop und demnächst eben Young German Art nicht fehlen.

Dabei werden Kunstmoden, die mit dem Appeal ihres Standorts dealen, durchaus intensiv von staatlicher Seite aus gefördert, wie an den Programmen Englands, der Niederlande oder Skandinaviens zu sehen ist, aber diese Förderung steht nicht mehr in einem offensichtlich nationalen Interesse, sondern es schaltet sich quasi zwischen der unschicken Institution Staat und der geförderten Kunst so etwas wie eine Bühne, auf der das Schauspiel der aus sich selbst gewachsenen Szene, der durch das freie Spiel der Marktkräfte gebildeten Trends wie eine kleine Mythologie der Marktwirtschaft aufgeführt wird. In Berlin wird das zur Zeit noch von der Galerieszene selbst geleistet. Sie fliegt auf eigene Kosten zur Artforum-Messe ihre Sammler ein. Dieses Schauspiel legt aber großen Wert auf den Appeal einer historischen und kulturellen Identität, der dann in Standortqualität umgewandelt werden kann.

Gerade wird in den Kunst-Werken in Berlin eine Ausstellung mit dem Titel *NAZIS* eröffnet – Ölbilder von deutschen Schauspielern, die Nazis in Filmen spielen. Man fürchtet Übergriffe und Anschläge, ordnet besonderen Polizeischutz an, wobei dunkel bleibt, ob der Schutz gegen Angriffe von rechts oder von links gilt. Aber das tut nichts zur Sache, denn hier geht es schon lange nicht mehr um die Beschäftigung mit Geschichte und ihrer Kontinuität, sondern um einen echt geilen Gruseffekt.

Gerade in der kuratorischen Organisation von EU-Ausstellungen wie der *Manifesta* sieht man, wie kulturelle Identität erneut hinsichtlich klischeehafter medialer Zuschreibungen, Verkürzungen eine Rolle spielt und die jeweiligen Markteinflüsse kompensiert werden bzw. darüber eine Art Deckung erfahren. Es ist natürlich zu begrüßen, dass überhaupt versucht wird, eine internationale Ausstellungspraxis zu installieren, um vielleicht hegemoniale Strukturen aufzuweichen oder gar zu relativieren und zu hoffen, dass es nicht nur einer Erweiterung von bestimmenden Strukturen dient, die sich mit der "Öffnung" einen Relevanzrahmen schaffen, sondern, dass entgegengesetzt der WTO oder IWF – Kompetenz, hierarchische Verhältnisse tendenziell zumindest umkehrbar werden können.

# 18.3.18h

Peter Weibel

## Blockbusters – Die Macht der Großausstellungen

(Transkription des Vortrags)

Großausstellungen sind große Attraktoren. Sie sind ein Motor am Kunstmarkt, vielleicht auch für die Kunstgeschichte. Sie sind ein großer Motor im Pakt zwischen Politik und Kunst, den ich nicht so unkritisch sehe, wie vielleicht einige andere in diesem Raum. Es gibt verschiedene Kategorien von Großausstellungen: weniger ernste und sehr ernste, d.h. man müsste differenzieren. Ich werde mich aufgrund des Zeitmangels auf bestimmte Typen von Großausstellungen konzentrieren, weniger auf einigermaßen seriöse Großausstellungen wie die Documenta oder die Biennale von Venedig, sondern auf die üblichen Großausstellungen, wie sie z.B. in Kleinstädten stattfinden oder großen österreichischen Banken.

Großausstellungen sind v.a. ein Pakt zwischen zwei Parteien, zwei Komplizen, der Kunst und der Politik, die damit beide etwas erreichen möchten. Man darf vonseiten der Kunst nicht auf Großausstellungen schimpfen, da Künstler und Galeristen mitmachen, und man darf auch der Politik nicht in einer Art Oktroyismus der Kritik die Schuld geben; Großausstellungen könnten nicht stattfinden, wenn nicht auch die Kunst mitmachen würde.

Was ist das Interesse der Kunst an Großausstellungen? Es ist eine Möglichkeit von vielen (die meistens gut funktioniert), Künstler auf dem Markt durchzusetzen. Was natürlich nicht heißt, dass er sich für immer durchsetzt. Weniger gelingt es, Künstler in der (Kunst-)Geschichte durchzusetzen. Für die Politik sind Großausstellungen insofern interessant, als sie eine Abteilung des Stadtmarketing oder der Tourismusbranche sind. Kassel und Münster sind Kleinstädte, die im Hinblick auf den Markt der Aufmerksamkeit Großausstellungen machen. Bei Großausstellungen haben wir es immer mit großen Zahlen zu tun: große Ausstellungsflächen, große Anzahl von Kunstwerken/Künstlern, große Medienresonanz, große Anzahl von Besuchern, eine Menge Geld an Ausgaben und evtl. eine Menge Geld an Einnahmen.

Großausstellungen im 19. Jh. waren die Weltausstellungen oder die Grand Salons in den Metropolen der Welt. Auf den Weltausstellungen sollten die industriellen oder kulturellen Leistungen entsprechend dargestellt werden. Diese Art von Stolz auf seine Produkte, von Repräsentationspflicht und von Selbstdarstellung gibt es immer noch bei Großausstellungen (Andreas Siekmann hat das am Beispiel Düsseldorf/*Von hier aus* und *German Open* beschrieben: das eine ist die Darstellung einer Stadt, das andere die Darstellung einer Nation. Das Vermarkten von britischer Kunst wie etwa in der Ausstellung *Sensation* zeigt, dass diese nationale Repräsentationssucht und Selbstdarstellung auch ein wichtiger Motor für Großausstellungen ist). Anders im Vergleich zum 19. Jh. ist, dass Großausstellungen heute hauptsächlich in Kleinstädten stattfinden, z.B. in Münster oder Kassel. Großausstellungen wie wir sie heute kennen sind zurückzuführen auf Effekte der Globalisierung, die schon in der Kunst als Alarmsystem deutlich geworden sind, bevor sie in der Ökonomie sichtbar geworden sind. Globalisierung heißt folgendes: Der Markt wird in drei Sphären eingeteilt: in die primäre Sphäre, die Agrikultur, in die zweite Sphäre, jene der industriellen Produktion (bis in die dreißiger Jahre galt die Stadt als Ort der Produktion), und den

der Dienstleistungen. Jetzt sind die Städte nur mehr Orte des Shoppings, des Tourismus, d.h. der Effekt der Globalisierung ist, dass die Sphäre der Produktion sich verringert hat. Im globalen Cash-Flow kommen heute 2% aus der Agrikultur, 40% (statt früher 60%) aus der industriellen Produktion. Heute kommen 60% von Service- und Kommunikationsleistungen, d.h. die moderne Welt hat sich durch die Globalisierung von einem Ort der Produktion verändert zu einem Ort der Dienstleistung, des Service, der Kommunikationstechnologie. Am besten sichtbar ist das am Internet-Hype. Das ist die sog. neue Ökonomie. Die Aktien von Firmen, die nichts produzieren, steigen enorm. Der Motor ist nicht mehr die *Produktion*, sondern die *Serviceleistung*, die *Kommunikation*. Die Kunst ist schon lange auf diesen Sektor der Serviceleistung und Kommunikation verdrängt worden. Das hat das Stadtmarketing erkannt. Durch Großausstellungen kann man den Besuchern etwas bieten. Oder, wie das Beispiel des VW-Schauwerks zeigt: Auch die Produktion wird zu einem Ort der Konsumtion. Das Interesse der Politik in dieser Phase der Globalisierung galt der Frage, wie man auch die Kunst dazu bringen kann, etwas für die Belebung zu tun, um die Besucher mit dem Schlagwort "enjoy consumption" anzulocken. Las Vegas ging über zum Aufstellen von Schildern wie "Now appearing: Monet, Cézanne, Picasso". Im Hotel Palacio hängen echte Meisterwerke der Kunst im Wert von 300 Millionen Dollar (obwohl dort sonst alles gefälscht ist). D.h. man hat dort erkannt, dass die Gesellschaft ein Freizeitpark geworden ist. Wenn etwas produziert wird, dann sind es Erlebnislandschaften, und das Museum/die Kunst steht dazu automatisch in Konkurrenz. Von Seiten der Kunst kann das abgelehnt werden, aber die meisten Kuratoren, Künstler, Galerien wollen wunderbarerweise dabei sein – wie Martin Kippenberger gesagt hat: "Schlau sein, dabei sein".

Wenn unsere Gesellschaft ein Freizeitpark geworden ist, ist Kunst für die Politik nichts anderes als ein Freizeitangebot. Das führt dazu, dass man sich als Museumsdirektor an diesen Freizeitangeboten orientiert, wenn man sich fragt, wie man das Museum attraktiver machen kann, damit die Leute am Sonntag kommen. Eine einfache Formel lautet: family values – Familienwerte. D.h. man muss eine Ausstellung so konzipieren, dass die Eltern sie gemeinsam mit den Kindern anschauen können. Das funktioniert klarerweise nicht gut mit Gegenwartskunst, die zu abstrakt, zu komplex, zu kritisch ist. Es funktioniert jedoch gut mit Kunstwerken, die jeder schon aus der Schule kennt. D.h. ich spreche spezifisch von jenen Blockbuster-Ausstellungen, die nur das zeigen, was ohnehin schon jeder kennt. Das ist der eigentliche Erfolg von Großausstellungen. In der Cézanne-Ausstellung im Kunstforum der Bank Austria in Wien werden Werke gezeigt, deren Erkennungswert so groß ist, dass ich eigentlich alles schon kenne, bevor ich hingehe. Ich war schon oft in Paris und habe mir den Eiffelturm noch nie angeschaut, weil ich weiß, wie er aussieht, nämlich genau so wie auf dem Foto. Aber es gibt Leute, die Freude daran haben, ins Museum zu gehen und Werke zu sehen, die sie schon kennen. Das sind visuelle Logos, das ist der Las Vegas-Effekt: Man sieht dort auf einen Schlag, fast so groß wie die Originale, die Freiheitsstatue, den Markusplatz, ... Zusätzlich muss man zur Kunst Angebote machen, wie Boutiquen, gute Restaurants, urbane Sehenswürdigkeiten. Im Rahmen der berühmter Art Tour werden Amerikaner zur Documenta oder nach Köln eingeladen – wobei das noch ein hohes Niveau ist. Und dann ist man als Veranstalter stolz, dass man nach fünf Monaten 150.000 Besucher hat. Die Besucher kommen nicht freiwillig; es werden Verträge mit Bussen gemacht, man klappert jedes Altersheim ab, jede Pension, die es gibt. Das führt dann dazu, dass es heißt: "Wir machen einen Ausflug nach Stuttgart, es gibt dort Kaffee und Kuchen, und zwischendurch kann man auch Kunst anschauen" – das sind alles Tricks, die ich auch kenne. Dann werden die Leute durchgeschleust und oft stehen sie verzweifelt vor dem Büro der Kuratoren, klopfen und fragen: "Wo ist der Bus? Wann geht der Bus?" Da habe ich meine Zweifel, ob diese Besucher verstanden haben, was sie gesehen haben; ob das die richtigen Besucher sind oder ob das ein undemokratischer Trick ist, um die große Zahl zu retten.

Großausstellungen haben heute den Effekt, im Städtewettbewerb oder im Wettbewerb einer Freizeitgesellschaft Stadtmarketing zu betreiben. Großausstellungen funktionieren heute nur, wenn sie rückwärtsgewandt sind und dem Publikum eine Vorstellung von Kunst vorspielen, die es nicht mehr gibt. Das nenne ich einfach Betrug. Die meisten Großausstellungen, die ich kenne, verweisen die Besucher auf Produktionsbedingungen, die es nicht mehr gibt. Sofern es deklariert wäre mit: "so war es einmal im 19. Jahrhundert", hätte ich nichts dagegen, sofern gezeigt wird, das sind historische Ausstellungen, die mit der Gegenwart nichts zu tun haben. Das Problem ist jedoch, dass gesagt wird, "das ist die Kunst", und damit werden Sie negativ aufgeladen gegenüber der Kunst der Gegenwart. D.h. man macht effektiv Propaganda gegen die Kunstformen der Gegenwart. Und insofern sind sie nicht nur Betrug; (es bedarf nicht eines Herrn Haider, um kunstfeindlich zu sein) sie sind auf mehrfache Weise antidemokratisch. Sie werden sich jetzt wundern und denken, die Politik sagt uns doch das Gegenteil: Großausstellungen seien der Versuch, endlich einem großen Publikum große Kunstwerke zu zeigen.

Man muss sich fragen, was geschieht, wenn Großausstellungen in einer Kette mit anderen Veranstaltungen aus dem Bereich des Sports, der Popmusik oder mit Fachmessen stehen. Sie stehen immer im Wettbewerb mit anderen Großveranstaltungen. Sie unterwerfen sich damit dem Gesetz der großen Zahlen (es gibt ja keine andere Vergleichsmöglichkeit). D.h. eine Großausstellung wird nicht hinsichtlich der Kunst beurteilt, sondern hinsichtlich der Besuchermassen und des Erfolges auf dem Markt der Aufmerksamkeit. Ein Beispiel aus meiner eigenen Karriere: Bei meiner ersten Ausstellung in einer Galerie habe ich gedacht, jetzt bin ich ein Künstler, wenn ich öffentlich ausstelle. Es gab aber keine Kritik in den Zeitungen, also merkte ich, dass man als Künstler auffallen muss. Bei der zweiten Ausstellung wurden Artikel geschrieben, und ich dachte, jetzt bin ich berühmt, aber die Galeristin meinte, "wir haben keine Verkäufe gemacht". So habe ich gemerkt, dass es drei Arten von Öffentlichkeit gibt: den Ausstellungsraum der Galerie, den Medienerfolg und den Raum des Marktes. Und dieses Gesetz gilt für die Großausstellungen noch viel mehr. Jeder Profi weiß, wie man das machen kann.

Großausstellungen sind ein Teil der Unterhaltungsindustrie und eine Unterabteilung der Unterhaltungsindustrie heißt Entrüstungsindustrie. Es ist am besten, man macht etwas, was sofort konsumiert wird (z.B. Pissarro, 19. Jh.), oder man macht eine Großausstellung, die Ärger erregt (z.B. *Sensation*) – das kann man sich sehr gut ausrechnen –, dann habe ich einen Riesenmedienerfolg. Mit der Kunst selbst hat das nichts zu tun, sondern nur mit der Bedingung, wie man eine große Zahl konstruiert.

Für diese Kriterien der großen Zahl gibt es ein berühmtes Wort: Quotendruck. Der Quotendruck hat bekanntermaßen noch nie dazu geführt die Qualität zu steigern. Man kennt das aus dem österreichischen Fernsehen (dort wurde es sichtbar, aber es zeigt sich auch in dem, was die Politik von der Kunst erwartet): Um sich die *Kunststücke* anschauen zu können, muss man bis zwei Uhr in der Früh warten, denn vorher sieht man nur Kabarett. Das ist Absicht. Nochmals: Es bedarf nicht Haiders, um die österreichische Kultur zu zerstören; die österreichischen TV-Kabarettisten haben das schon gemacht. Sie haben effektiv die Kultur weit nach Mitternacht verbannt. Jetzt sieht man genau, was daran antidemokratisch ist: Diejenige Minderheit, die an Kultur interessiert ist, hat ein demokratisch verbrieftes Recht, die Kultur zu einer normalen Tages- oder Abendzeit zu sehen. Es kann nicht sein, dass die Minderheit in einem Wettbewerbsnachteil steht. Schaue ich mir die Kultur ab ein Uhr an, sitze ich bis drei Uhr Früh, bin nächsten Tag nicht ausgeschlafen und habe einen Wettbewerbsnachteil gegenüber dem Sportfan, der schon um zehn Uhr ins Bett gegangen ist. D.h. das Fernsehen macht mich als Kulturmenschen zur Minderheit und gewährt mir nicht die demokratischen Rechte, die mir versprochen wurden. Wenn das ein Privatfernsehen macht, kann man nichts dagegen sagen, aber in einer Anstalt, die öffentlich finanziert wird, geht das nicht, dort muss der Kulturanpruch erfüllt werden, d.h. um acht Uhr abends Kultursendungen statt um Mitternacht.

Dieser Populismus, der heute Haider vorgeworfen wird, stimmt so nicht; Haider ist nur der willige Vollstrecker der Gesetze des österreichischen Runkfunks, der das schon lange macht.

In Pierre Bourdieus Buch *Über das Fernsehen* wird sehr genau gezeigt, wie dieser Quotendruck, der im Fernsehen diese antidemokratischen Effekte hat, vom Fernsehen überspringt in alle anderen Bereiche der Kultur. Deswegen sagt Bourdieu zu Recht, das Fernsehen sei nicht nur eine Bedrohung für die Kultur, sondern für die Demokratie selber. Dieser Quotendruck geht auch auf die Großveranstaltungen selbst über. In der Folge muss man sich fragen, was es sein könnte, das Großveranstaltungen antidemokratisch macht. Alle Großveranstaltungen haben etwas Gespenstisches; es schaut immer so aus wie Las Vegas, alles ist gefälscht, simuliert. Ich würde sagen, diese Großausstellungen sind Gespenster der Demokratie. An dem Punkt, wo gesagt wird, es wird etwas für die Massen getan, belügt sich die Demokratie selber. Großausstellungen haben etwas Gespenstisches, weil sie uns die falschen Versprechen der Demokratie, die falschen Lösungen zeigen.

Es gibt keine fundierte Untersuchung, welche Zusammenhänge zwischen Besucherzahl, Ausstellungsfläche und der Medienresonanz bestehen und was das einer Stadt bzw. dem Land wirklich bringt. Das sind alles Phantasien, es gibt Untersuchungen, die etwas von Umwegrentabilität behaupten, aber das sind Fälschungen, die jeder von uns genauso gut machen kann. Großausstellungen sind Utopien von Stadtverwaltungen und Bürgermeistern von Kleinstädten, sie sind Ausdruck deren Großmannssucht. Großausstellungen sind die Merkmale der Spektakelgesellschaft. Sie haben die Macht, Künstler und Kunstbewegungen auf dem Markt durchzusetzen, auch wenn sie noch nicht die Macht haben, sie in der Kunstgeschichte durchzusetzen. Weil Politiker, Künstler und Galeristen an die Macht der Großausstellungen glauben, haben sie auch wirklich Macht. Insofern gelingt es immer wieder, durch das Vehikel Großausstellung Macht auszuüben. Je mehr die Globalisierung voranschreitet und umso mehr aus einem enjoy production ein enjoy consumption wird, umso stärker wird das Bedürfnis nach Großausstellungen werden.

Eine Gegenreaktion stellen Kunstvereine und Galerien dar, die sich dieser Tendenz entgegenstemmen. Dies sind die Orte, wo meiner Meinung nach Kunst stattfindet. Für die Kunst ist es ein Trost, dass Großausstellungen für sie eigentlich keine Bedeutung haben.

Ein Beispiel aus meiner eigenen Praxis: Ich habe eine Blockbuster-Ausstellung über Schiele aus der Sammlung Leopold in Graz gemacht. 80.000 Besucher waren relativ gut für Graz (250.000 Einwohner), aber es wird am Wert von Schiele nichts ändern. Hätte die Ausstellung vor dreißig Jahren stattgefunden, hätte sie vielleicht eine historische Bedeutung gehabt. (Die Künstler der Großausstellungen wie Monet oder Cézanne hatten, als sie vor neunzig Jahren gezeigt wurden, 1.000 bis 2.000 Besucher. Kunstwerke werden heute nicht mehr als solche ausgestellt, sondern als Erlebniswert.) Interessant ist, dass diese gesamte Ausstellung im Anschluss nach New York ins MoMA gegangen ist – auch das hat nichts dazu beigetragen, dass sich der Wert von Schiele ändert; Großausstellungen kommen meistens zu spät. In New York brachte diese Schiele-Ausstellung jedoch die Debatte um die Beutekunst ins Rollen – und das ist ein positiver Effekt von Großausstellungen.

Wenn Großausstellungen ein Pakt zwischen Politik und Kunst sind, so haben sie wenig Bedeutung für die Kunst, aber sie haben viel Bedeutung in der Politik selbst. Wenn Großausstellung eine Macht haben, so haben sie sie im Zeitalter des Spektakels und daher, weil Künstler und Galeristen an die Macht glauben; und sie haben auch die Macht – wenn sie geschickt gemacht sind – die Maske der Politik zu entlarven. Daher muss man Großausstellungen sehr differenziert betrachten, man kann sie nicht einfach nur verurteilen.

# 24.3.18h

Isabelle Graw

## Wahlverwandtschaften

### Über die Ausstellung von Cosima von Bonin im Kunstverein Braunschweig

Als die Kölner Kuratorin Carola Grässlin im vorigen Jahr die Leitung des Braunschweiger Kunstvereins übernahm, machte sich dies sogleich auf der Ebene von "erhöhtem Reiseverkehr" und Programmatik bemerkbar. Mit einer Strategie, die als forsch und umsichtig zugleich beschrieben werden könnte, setzte sie auf eine pointiert wie ausgewogene Mischung zwischen international renommierten Positionen (Mike Kelley), historischen Rückblicken etwa auf die Düsseldorfer Kunstszene der späten sechziger Jahre und gewagteren Präsentationen von jüngeren Künstlerinnen – wie mit der aktuellen Ausstellung von Cosima von Bonin.

Fällt der Name Cosima von Bonin, dann ist sogleich von einem bestimmten sozialen Raum – der Kölner Kunstszene – die Rede. Tatsächlich erscheint es sinnvoll, ihre Ausstellungen in Begriffen von "Milieu" zu diskutieren – zumal "soziale Beziehungen" zu MusikerInnen oder anderen KünstlerInnen in ihnen eine große Rolle spielen. Wenn von Bonin zu Beginn der 90er Jahre die New Yorker Galerie Rosen mit Arbeiten befreundeter KünstlerInnen füllte, dann manifestierte sich darin eine künstlerische Methode, die Freundschaften wie auch darin enthaltene ästhetische Übereinkünfte zum künstlerischen Material erklärte. Auch der *Film Die fröhliche Wallfahrt* lief auf eine Ausstellung ihres Galeriezusammenhangs hinaus – der Galerist und seine Mitarbeiterin spielten in ihm die Hauptrolle. Hinzu kamen regelmäßige Kooperationen mit anderen KünstlerInnen, die im sogenannten *Grazer Fächerfest* (1997) kulminierten, wie auch gemeinsame Ausstellungen oder Filme, die sie mit Kai Althoff produzierte. Je offensichtlicher diese Bezüge auf ein Soziales, desto mehr unterstellte man ihren Arbeiten, dass sie "hermetisch" seien oder sich auf geheime Übereinkünfte beziehen würden. Das traf jedoch nur teilweise zu. Einerseits basierten ihre Installationen auf Voraussetzungen, die nicht mitkommuniziert wurden und wenig nachvollziehbar erschienen – auf Geschichten, die einem erzählt werden mussten. Andererseits führten sie aber auch die durch die Kunst gespannten sozialen Beziehungen und verbalen Auseinandersetzungen als "wesentlich" vor, wesentlich im Sinne einer Instanz, die künstlerischer Praxis zu einer – wenn auch prekären – Legitimation verhilft. Aus dieser Sicht betrachtet wirken ausgestellte "Einflüsse" oder "Abhängigkeiten" natürlich auch entmystifizierend. In ihrer aktuellen Ausstellung *The Cousins* in Braunschweig genügte ein Blick auf die neben den Arbeiten angebrachten Ausstellungsschilder um festzustellen, dass diese Methode grundsätzlich beibehalten, wenn auch leicht verschoben wurde. Denn es waren zumeist Namen wie "Paul", "Ruth", "Hans Eichel" oder "Prada", die diese Titel anführten – Namen von real existierenden Personen (Merlin Carpenter) oder fiktiven Konstruktionen ("The Pierres") wie auch Markennamen ("Hermès"). Doch in demselben Maße, wie andere hier wie zur Rechtfertigung oder Absicherung aufgerufen wurden, schienen die Objekte selbst darüber hinauszugehen. Tatsächlich wurde ein Großteil der teilweise richtiggehend monumentalen Arbeiten eigens für diese Ausstellung und in einem relativ kurzen Zeitraum produziert – angefangen von einem imposanten Weidenhaus über den mit rotem Papier "tapezierten" Holzverschlag bis hin zu dem auf den amerikanischen Künstler Robert Gober anspielenden kurzen Bett mit zu großer,

grauer Matratze. Das Jahr 2000 ist hier als Herstellungsdatum angegeben und man stolpert jedes Mal über diese noch ungewohnte Zahl.

Im Vergleich zu den prinzipiell überbordenden und ausufernden früheren Installationen, etwa *Löwe im Bonsaiwald*, wirken die im Kunstverein Braunschweig ausgestellten Arbeiten geradezu aufgeräumt – man ist verführt, von Skulpturen zu sprechen. Doch die in ihren Titeln aufscheinenden Namen stehen für die Kontinuität einer künstlerischen Vorgehensweise, die den sozialen Rahmen zum Gegenstand von Kunst proklamiert. So trägt jeder der mit Loden bezogenen Pilze und jedes der mit Laura Ashley-Stoff bezogenen Gatter aus Schaumstoff einen Namen, was den anthropomorphen Charakter dieser Objekte noch verstärkt. Hinzu kommen die expliziten Anspielungen auf kanonisierte KünstlerInnen, etwa Polke oder Palermo – Namen, die in den großkarierten Stoff-Fahnen oder dem zweigeteilten *Stoffbild The Cousins* immer mitschwingen. Insbesondere die mit Samt oder Baumwolle überzogenen Stäbe aus Schaumstoff zehren von ihrem überdeutlichen Bezug zu André Cadere.

In dieser Hinsicht programmatisch ist die im Eingangsbereich platzierte "fahrende Bibliothek" des englischen Künstlers Nils Norman – eine Arbeit, die eigentlich den "kritischen" Gegenpol zum eher poetischen Ansatz von Cosima von Bonin bildet. Schließlich fordert dieses "Gestell" mit integriertem Fotokopierer und Solaranlage – allerdings ironisch – zur Benutzung auf und stellt Literatur zu Themen wie Anarchie oder Gartenpflege zur Verfügung. Durch die Integration dieser Arbeit offenbaren sich jedoch unverhoffte ästhetische wie auch thematische Gemeinsamkeiten: Norman hegt, wie auch von Bonin, eine Vorliebe für das Thema "Garten" und er operiert mit einer "Geschmack" und "Inneneinrichtung" strapazierenden Ästhetik. Umgekehrt finden sich bei von Bonin jetzt Anhaltspunkte für eine thematische Lektüre, der sie ihre Arbeit zuvor weitgehend entzogen hatte. In Braunschweig ist es das Thema Haus, das ein durchgängiges Leitmotiv bildet – in Form von aufgenähten Silhouetten auf Fahmentüchern oder regelrechten Hauskonstruktionen ist es omnipräsent.

Während von Bonin in den neunziger Jahren in den unterschiedlichsten Funktionen aufgetreten ist – als Kuratorin, Veranstalterin, Ko-Produzentin – kommt es in dieser Ausstellung zu einer Art Rückbesinnung auf ihre Rolle als Künstlerin. Dies heißt jedoch nicht, dass ihre Vorliebe für Kooperationen aufgegeben oder dass die Zuschreibung "Integrationsfigur" unangemessen wäre. Verschoben hat sich nur die Gewichtung: Fast schon didaktisch führt diese Ausstellung ihre Methoden der Einbeziehung vor, wobei die entstandenen Kunstwerke in diesen Methoden nicht aufgehen. Man hat den Eindruck – auch bedingt durch den wiederholten Einsatz gewisser Materialien (Stoffe), dass hier eine Handschrift entwickelt wird, die soziale Bezüge in sich trägt und dennoch für sich zu sprechen vorgibt. Insbesondere besagte Gatter aus Schaumstoff, die stabil im Raum stehen und zugleich schwanken, repräsentieren diese Mischung aus sozialem Bezug und Autarkie. Einerseits wurden sie mit dem vielfach kodierten Laura Ashley-Stoff bezogen, um andererseits in einer kaum nachvollziehbaren, recht eigenwilligen Art und Weise im Raum platziert zu werden. Es wäre auch verkürzt, mit Laura Ashley-Stoffen nur "Gediegenheit" oder englische Landhäuser zu assoziieren. Denn dieser Stoff durchlief – wie auch der für die Pilz-Skulpturen verwendete Loden – in den letzten Jahren unterschiedliche Formen der modischen Rekodierung – etwa durch Anna-Sui-Blümchenkleider oder Helmut Lang-Lodenjacken. Auch das für die überdimensionalen Prada- und Hermès-Taschen eingesetzte Material "Filz" ist mittlerweile – allerdings im Bereich der Kunst – hoffnungslos überdeterminiert. Diese Ausgezehrtheit der benutzten Materialien wird jedoch mit einer Form des Raumbezugs kombiniert, den Cosima von Bonin immer schon praktizierte – eine Mischung aus beiläufiger Beachtung und spielerischer Verwerfung der räumlichen Gegebenheiten. Ob sich nun die Wandbilder aus aneinander genähten Herrentaschentüchern an die Kurven der Wände schmiegen oder ob die umgestülpten Pilz-Bezüge schlaff von der Decke hängen – immer hatte dieser

Ortsbezug etwas pragmatisch Gelassenes an sich. Gelegentlich konnten die als schwierig geltenden, schlossartigen Räume des Braunschweiger Kunstvereins außer Kraft gesetzt werden – wie mit dem roten "Haus", das den überpräsenten Kronleuchter dieses Raumes erfolgreich zurückdrängte. Übertriebene Beachtung wurde hingegen jener Statue im Eingangsbereich geschenkt, die das Poster dieser Ausstellung – ein Landschaftsmotiv – in den Händen hielt.

Zu einer extremen Verdichtung all dieser Techniken kam es in dem Video *Pryde Exigencies*(1999), das den Ausschnitt eines RTL-Dokumentarfilms über ein in Kanada lebendes Mädchen mit seinen Schlittenhunden zeigt. Während das Filmmaterial ungeschnitten verwendet und mit der Musik von Justus Köhnke perfekt unterlegt wurde – von Bonin singt die Backvocals – trat ein Pilz-Logo an die Stelle des RTL-Symbols – ein leichter Eingriff mit schweren Folgen. Auch hier wurden bisherige Methoden wie die Einbeziehung von FreundInnen oder der gelassene Umgang mit Vorgaben beibehalten und von neuen Prioritäten – dem Pilz-Logo – begleitet. Diese neuen Prioritäten – die Produktion von wiedererkennbaren Zeichen (Stoffbezüge, Pilze, Gatter, Häuser) waren aber auch dem Anlass – einer Kunstvereinsausstellung – geschuldet. An diesem Punkt schließt sich der Kreis, da die mit dieser Ausstellung verbundenen Möglichkeiten – etwa bessere Produktionsbedingungen – in ihr selbst aufscheinen.



# 24.3.18h

Jochen Jung

## Wie werde ich berühmt?

Statt eines Mottos: "Bücher fordern immer gleich Entscheidungen: lesen – oder nicht. Und inzwischen ja auch: schreiben – oder nicht. Dafür ist der Zeitpunkt gerade recht günstig. Man sollte lediglich darauf achten, dass Worte vorkommen wie Party oder Popkultur, und natürlich einen Schlenker machen über Tristesse und Einsamkeit. Das schickt man dann an einen Verlag und wird berühmt." (Doris Kuhn, in: *Die Zeit*, Nr. 1/1999)

Wie werde ich berühmt? Ja, wie werde ich eigentlich berühmt? Offenbar ist das etwas, was wir schon lange gerne wissen wollten und uns nie getraut haben zu fragen; wahrscheinlich, weil uns genau diese Frage immer schon als eine der blödesten erschienen ist. Wie werde ich – mein Gott! Haben wir wirklich keine anderen Sorgen?

Der Test ist im Übrigen ganz einfach: Wir steigen morgens und dann wieder abends in die U-Bahn, den Bus, die Straßenbahn und schauen uns um. Sieht da irgendwer so aus, als wollte er berühmt werden? Ganz offensichtlich berührt unsere Frage ein Minderheitenproblem. Klar, die, die schon berühmt sind, fahren nicht mehr U-Bahn oder Bus, aber sie haben das früher doch wohl auch getan, und also muss auch jetzt irgendjemand unter denen, die sich da mit uns von Station zu Station schaukeln lassen, heimlich Großes mit sich vorhaben. Die Frage ist nur: weiß er, wie's geht? Glaubt er's wenigstens? Oder wartet auch er nur darauf, dass sich die Wolken teilen und Gottes Zeigefinger für alle sichtbar auf ihn deutet?

Ist nicht die Idealvorstellung von Berühmtheit die der höchsten Legitimation, die Auserwähltheit, das Erwähltsein? Nur dort ist ja alles außer Frage gestellt, wo man von außerhalb erkoren wurde, aus der Galaxis oder von noch weiter weg, mit einem Wort: das Gottesgnadentum. Nur so ist man in eine Liste eingetragen, die keiner weiteren Rechtfertigung mehr bedarf, nur so hat man seinen Eintrag im Buch der Geschichte – und vielleicht sogar im Geschichtsbuch.

Freilich, diese Art sozusagen pharaonischer Berühmtheit (die selbst eine Null unvergessbar macht, nur weil ihr Grab nicht vorzeitig geplündert wurde) ist ziemlich selten geworden. Sie ist nun eher eine Art schräger Traum und den träumen wir womöglich alle, ganz gleich, wie erfüllbar solche Träume sind.

Nein, eben nicht. Alle eben nicht. Meine beiden Großmütter z.B., dafür lege ich die Hand ins Feuer, hatten solche Ambitionen überhaupt nicht. (Was sie allerdings für ihre Männer phantasierten, ist ganz etwas anderes, Undurchschaubareres – die Frauen noch nicht berühmter und vermutlich nie berühmt werdender Männer: sicher eines der rasantesten Kapitel der Kryptoemanzipation vergangener Jahrzehnte. Wir sollten vermutlich noch darauf zurückkommen, werden es aber nicht.) (Wobei wir hier vielleicht gleich festhalten sollten, dass es doch wohl so etwas wie stellvertretende Berühmtheit gibt – vielleicht eines der Geheimnisse der Religionsstifter ebenso wie der Feldmarschälle. Auch darauf müssten wir wohl noch zurückkommen, eigentlich.)

Ehe nun aber die Assoziationslust überhand nimmt, sollten wir wohl doch versuchen, erst einmal ein wenig Ordnung in das Begriffsfeld zu bringen und uns zu fragen, was das denn nun eigentlich ist, das Berühmt-Sein, ehe wir uns ins Sinnieren darüber verlieren, wie man dahin kommen könnte.

Nun denn, es beginnt ja wohl mit dem simplen Genannt-Werden. Einige werden erwähnt, ihre Namen fallen, das wiederholt sich, und man fängt an, den einen oder anderen zu behalten. So kann – und es ist, das wollen wir uns von nun an merken, immer nur ein “kann” – aus dem Genannt-Werden ein Bekannt-Sein-Werden. Das ist allerdings die in Wahrheit klebrigste Stufe zur Berühmtheit, denn wie viele werden nicht häufiger genannt, als irgendwer will; wir werden ständig gezwungen, die Namen vor allem von Politikern, Sportlern oder auch Medienmenschen immer wieder zu hören, können ihnen ihre Bekanntschaft nicht absprechen und wissen doch zugleich, dass wir uns hier nicht im Vorhof des Ruhms befinden: Cap, Khol und Westenthaler, Vera, Moik und Forcher: kein Tag vergeht, wo wir nicht wenigstens zwei-, dreimal genötigt werden, einen dieser Namen zu registrieren, und ahnen doch, dass mit unserer Reaktion ‚ach der, ach die‘ nichts getan, erledigt, abgehakt ist: sie kommen wieder, ein, zwei, drei, zehn Jahre, aber dann sind sie weg, verlässlich, und zwar für immer.

Andere sind hingegen auf einmal da, genannt, genannt und schon wissen wir von ihnen: gestern Robert Schneider, heute Stuckrad-Barre, morgen – wer weiß, aber spätestens übermorgen werden es andere sein und diese mit ziemlicher Sicherheit nicht mehr, wir ahnen das.

Dritte wiederum – die freilich sind sehr selten – werden auch genannt, genannt und gehen uns eigentlich gar nichts an, und doch ertappen wir uns dabei, dass wir, was wir von ihnen lesen können, auch lesen wollen, ich sage: Elvis, Marilyn, Lady Di. Nein? Gut, dann: Sissi, Cassius Clay, Nelson Mandela. Auch nicht? Dann Kafka, Thomas Mann, Thomas Bernhard.

Jeder von uns hat ja irgendein Ranking mit Namen, denen er Berühmtheit zugesteht, was doch wohl heißt, dass man davon ausgeht, dass die halbe Welt von diesen weiß. Oder zumindest die Hälfte der halben.

Diesen Status zu erreichen, ist ebenso schwer wie leicht, denn dazu gehört in jedem Falle mehr als Leistung und Arbeit, dazu gehören die Gunst der Stunde, das Identifikationsbedürfnis der umgebenden Gesellschaft, die Etikettierbarkeit, Unverwechselbarkeit, Einzigartigkeit, das Glück, der Kairos und schließlich etwas unerklärbar nachhaltig immer wieder Beeindruckendes. Und das alles gleichzeitig und zusammen, mit einem Wort: Geben wir's auf.

Oder, damit wenigstens eine Spur von Chance bleibt: Werden wir bescheidener, versuchen wir einfach herauszufinden, wie wir uns, und das also im Literaturbetrieb und vielleicht sogar ein wenig darüber hinaus, jene Art von Bekanntschaft verschaffen können, die – anders als die vorhin beschriebene – ein gewisses Wachstumspotential in sich hat (es muss ja nicht gleich Berühmtheit daraus werden). Jaja, wir finden andere Fragen entschieden wichtiger – Wie werde ich schön? z.B., Wie werde ich beliebt? oder, gleichsam als Überleitung zu unserem Thema: Wie werde ich reich? -, aber da wir vermutlich bald darauf kommen werden, dass alle diese Fragen eng miteinander zusammenhängen, sind wir womöglich schon mitten in der Antwort.

Ich denke, das Bisherige genügt jedenfalls, um klarzumachen, dass Berühmtheit nicht rezeptfrei zu haben ist. Aber auch nicht mit Rezept, denn offensichtlich weiß ja immer noch niemand genau, wie die Mischung sein müsste. Also bleibt kaum etwas anderes übrig, als, wie angekündigt, mit bescheidener Systematik auszukundschaften, was zumindest dazugehören *könnte*, wenn man auf dem literarischen Sektor reüssieren möchte.

Und das sind die handelnden Parteien: der Autor; der ihn publizierende Verlag; die multiplizierenden Medien; die Konsumenten resp. Leser.

Der Autor: hier müssen wir sofort zwischen der Person und dem Produkt, dem Text, unterscheiden. Letzterer sollte – nona – gut sein, was hier heißt, er sollte die Gesetze seines Genres perfekt und dennoch überraschend erfüllen, eigen-artig sein und kommunizierbar zugleich. Der Autor selbst sollte in Erscheinung treten *wollen* und, einmal entdeckt, auch ohne sein Buch funktionieren. Autoren, wenn sie es geschafft haben, sind p.o.h.i. (people of high interest) – insofern hat Günter Grass mehr mit Claudia Schiffer oder Boris Becker zu tun als mit Ilse Aichinger oder Franz Weizettel.

Der Verlag: er sollte für diesen Autor und diesen Titel der richtige sein, d.h. die Umgebung seines bisherigen Programms sollte auch für dieses Buch passen. Und natürlich sollten die Kontaktaufnahme, Vermittlung und Dringlichkeit, mit der man für dieses Buch/diesen Autor nach außen geht, effektiv sein, also: die Pressearbeit, die Präsentation, die Werbung.

Die Medien: sie müssen anspringen, und zwar spontan, und das so, dass jeder einzelne Journalist das Gefühl bekommt, der erste und initiiierende Entdecker zu sein, Was dabei von den bekannten ersten Adressen ausgeht (nur sie zählen ja in dieser Hinsicht wirklich), muss sich ausbreiten wie ein Infekt.

Die Leser: sie müssen beim Lesen das Gefühl haben, das Buch sei für sie persönlich geschrieben. Genau deswegen werden sie das Bedürfnis haben, anderen davon zu erzählen, damit auch sie es lesen. Und wenn Buch oder Autor etwas entwickelt haben, was Label-Qualität besitzt, wird es auch der haben wollen, der es nicht haben will, und es wird ihn nicht stören, dass andere es auch haben.

Alles, was ich hier aufgezählt habe, sollte, wenn es denn wirklich einmal zusammentrifft, eine sagen wir 80% Chance bieten, zumindest für eine Weile wenn nicht in aller, so doch einiger Leute Mund zu sein. Aber natürlich gibt es für alles, was ich hier aufgezählt habe, ebenso viele Beispiele wie Gegenbeispiele, das wissen wir. Denken wir einfach kurz an Thomas Mann und dann an Franz Kafka. Oder an Friederike Mayröcker und Robert Menasse. Albert Drach und Benjamin Lebert. Undsoweiter.

Zwei Dinge jedenfalls gibt es, die sich heute mit Sicherheit sagen lassen, und das eine davon ist: die Bedeutung der medialen Vermittlung hat im Verhältnis zu den Karrieren früherer Zeiten stark zugenommen. Und damit auch die Gefahr, in dieser immer auf Neues angewiesenen Lärmmaschine schnell die eigene Identität zu verlieren und verbraucht zu wirken. Dann nämlich, wenn sich das Bekannt-Sein ins Leider-schon-bekannt-Sein wandelt, das Interesse sich verflüchtigt, nur weil das Überraschungsmoment nicht mehr da ist. Es sei denn, man hat es vorher geschafft, rechtzeitig ein Markenartikel geworden zu sein, bei dem man ja gerade immer wieder dasselbe haben will: Donna Leon bleibt Donna Leon, Stephen King Stephen King, Jandl Jandl. (Und wehe, die Genannten halten sich nicht an diese Spielregel – siehe Jandl.) Dann bleiben sie berühmt, auch als ganz alte Eisen: die Stones z.B., Johannes Mario Simmel, Barbara Cartland. Das ist die Sorte, bei der wir lesen “der neue XY” und wissen, dass es zum Glück der alte ist.

Das zweite, was sich sagen lässt, und nicht nur sagen lässt, sondern gesagt werden muss, wenn es denn überhaupt noch einen Respekt vor der Kunst gibt, und nicht nur einen Respekt, sondern einen Sinn für ihren Sinn: Zwar ist es einigen, sehr wenigen gelungen, mit Hilfe der Kunst berühmt zu werden, aber das war nicht ihr Plan, und wenn doch, dann ist er jedenfalls nicht so schmerzlos aufgegangen, wie sich es sich vermutlich vorgestellt hatten (ich erinnere als Beispiel an Jesus von Nazareth). Die Kunst – die Literatur – ist keine Nutte, die man vögeln kann, um sich hinterher dessen zu rühmen. Sie ist vielmehr ein strenges und unberechenbares Operationsfeld und sie verlangt vor allem einen rigorosen und rücksichtslosen Umgang mit sich

selbst. Wer mit Kompromissen beginnt, wird mit Kompromissen enden, und Kompromisse sind zwar das Um und Auf des Kunstbetriebs (er gibt sich nur gern anders), aber sie sind der Todfeind der Kunst. Es geht darum, die Sprache für das zu finden, was man als unausweichlich in sich aufgefunden hat, ohne daran zu denken, dass es eine Sprache sein sollte, die auch andere verstehen. Sie werden sie schon verstehen, irgendwann. Es geht um das Paradoxon, die Erfahrung, die man gemacht hat, als ganz und gar eigene zur Sprache zu bringen, und sich darauf zu verlassen, dass es keine andere Sprache gibt, als die, die wir alle haben.

An dieser Stelle sollten wir abbrechen. Es gibt keine wirklich funktionierende Handlungsanweisung für das Berühmt-Werden, und mit allen Empfehlungen, wie man es vielleicht doch erreichen könnte, beginnt man, Mechanismen anzuerkennen, denen es mehr um Schein als Sein geht, mehr um Wirkung als Ursache, mehr um Medienpräsenz als um dauerhafte Literatur.

Besser, wir mischen uns hier weiter nicht ein. Ich will hier nur noch erzählen, dass mich vor ein paar Monaten eine nicht mehr ganz junge, aber großartige und sehr kluge Autorin auf einen kleinen, aber tatsächlich nicht unbedeutenden Unterschied aufmerksam gemacht hat: Berühmt, sagte sie, berühmt wird man heute durch Erfolg. Das war aber nicht immer so; es gab eine Zeit, da ging es nicht um Erfolg, es ging um Ansehen. Und das ist nicht dasselbe. Nicht einmal das Gleiche.

Es ist ganz etwas anderes.

# 29.3.18h

**Annemarie Türk**

## Kunstsporing

### “Die Kunst braucht keinen Sponsor, der Sponsor braucht die Kunst”

war 1998 auf einem Transparent über dem Eingang der Secession zu lesen. Ein Transparent eines der Sponsoren dieser Institution, einem der größten österreichischen Bankinstitute.

“Eine Symbiose von Kultur und Wirtschaft stärkt nicht die Kultur, sondern kastriert sie durch Indienstnahme”

schreibt Thomas Rothschild in einer Buchbesprechung in der *Presse-Beilage* vom 8. Jänner 2000 (Christina Weiss: Stadt ist Bühne. Kulturpolitik heute).

Dass der Kunstbetrieb Sponsoren aus der Privatwirtschaft braucht, steht außer Zweifel. Latente Geldnot, heute verschärft durch Sparbudgets, zwingen zu neuen Überlegungen, zu einer Partnersuche abseits der öffentlichen Stellen.

Aber braucht die Wirtschaft die Kunst wirklich oder ist es purer Zynismus, was auf dem Transparent zu lesen war. Bestätigt es nicht Thomas Rothschild in seiner misstrauischen Haltung gegenüber jeder Kooperation von Künstlern mit privaten Unternehmen?

Ambivalent ist der Umgang mit Sponsoring noch immer – obwohl oft gebraucht und von vielen oft nur allzu gerne in den Munde genommen, ist die Bedeutung dieses Begriffs nur wenigen wirklich klar.

Aber was ist Sponsoring nun eigentlich?

Sponsoring meint nicht Subventionen der öffentlichen Hände und keine Spenden. Zuwendungen privater Stiftungen sind nicht immer Sponsorleistungen und

Fundraising ist wesentlich mehr als nur das Aufbringen privater Sponsoren.

Sponsoring, auch Kultur- und Kunstsporing, ist ein Geschäft. Geschäftsbeziehungen beruhen auf Leistung und Gegenleistung sowie Angebot und Nachfrage.

Aber – nicht alles, was Unternehmen im Kunst- und Kulturbereich tun, ist Sponsoring: das Betreiben eigener Ausstellungsräume, der Aufbau von Sammlungen, die Vergabe von Preisen und die Ausschreibung von Wettbewerben etc. – diese (eigenen) Initiativen sind Kulturarbeit im besten Sinne.

Der Tausch von Firmenlogos und/oder Inseraten gegen Geld ist zwar die bekannteste, aber auch phantasieloseste Form der Zusammenarbeit und interessiert niemanden mehr, zumindest niemanden mehr in den Marketingabteilungen und Kommunikationszentralen der Unternehmen. “Logopickerei”, vor allem aber “Logofriedhöfe” sind der Schrecken aller Marketingschefs und PR-Verantwortlichen. Aus der Erfahrung eines Vermittlers kann ich sagen, solche Kooperationsangebote sind nur mehr äußerst selten erfolgreich.

Was aber macht nun eine Zusammenarbeit für beide Seiten reizvoll und erfolgreich? Im besten Falle das Herstellen von Synergien: Firmen haben mehr zu bieten als nur Geld – Know-how und Erfahrung, Service und Sachleistungen, eine neue, andere Öffentlichkeit als jene, die über den Kunstbetrieb zu erreichen ist.

Künstler und Kunstinstitutionen wissen oft gar nicht, was sie alles zu bieten und einzubringen haben. Unkenntnis und Gedankenlosigkeit verbauen die Sicht auf mögliche Wege einer sinnvollen Zusammenarbeit. Unkenntnis darüber, warum Firmen sponsern, und Gedankenlosigkeit über die Gestaltung einer solchen künftigen Partnerschaft.

Der Austausch von Leistungen soll – und das wünschen sich immer mehr Firmen – in eine Partnerschaft münden, in eine Zusammenarbeit, die über den Transfer von Geld und/oder Sachleistung hinausgeht.

Noch wenig beachtet, aber immer größere Beachtung kommt der Wirkung nach innen zu. Mitarbeitermotivation lautet das Schlagwort.

Kulturpolitisch ist dies wahrscheinlich das interessanteste, weil am längerfristigsten wirksame Phänomen. Die Chance eine Öffentlichkeit zu erreichen, die der Kunstbetrieb anders nicht erreichen kann. Was kann Kunst im Betrieb? Die Mitarbeiter motivieren, eine bessere Arbeitsatmosphäre schaffen, möglicherweise auch Unruhe stiften und Fragen aufwerfen, die einiges in Frage stellen können. Wie gehen Unternehmer damit um? Wie weit sind sie bereit, dieses Risiko einzugehen und Künstlern freien Spielraum zu lassen? Gibt es da etwas Neues zwischen Sponsoring und Kunstauftrag? Wo es bislang nur ums Geld ging, geht es heute und immer öfter auch um Fragen der Kulturvermittlung.

Hier tun sich neue Betätigungsfelder auf, sowohl für Künstler als auch für Kuratoren und Vermittler.

Der Trend geht weg von der einmaligen Zusammenarbeit, einzelne Projekte sind immer schwerer vermittelbar. Es geht um Konzepte und um firmeneigene Initiativen oder solche, die gemeinsam mit Unternehmen entwickelt werden.

Nicht nur große, multinationale Konzerne sind an Kunst- und Kultursponsoring-Aktivitäten interessiert, immer mehr Klein- und Mittelbetriebe werden initiativ und verfolgen interessante Projekte. Ich möchte hier das Beispiel Kärnten anführen, wo bereits viele Kooperationen zwischen Kunst und Wirtschaft auf der regionalen Ebene zu Stande gekommen sind. Stimuliert wurde diese Entwicklung durch den Kunst-sponsoringpreis des Landes Kärnten "Arteco", der heuer zum dritten Male vergeben wird.

Das Misstrauen der Sponsoringgegner, ihre gesellschaftskritischen Vorbehalte und ihre Schamhaftigkeit im Umgang mit Firmen sind mir suspekt. Die Auswahl der Firmen, mit denen man zusammenarbeiten möchte, ist eine Entscheidung, die einem niemand abnehmen kann. Ja zu sagen ohne die Folgen zu bedenken, gilt nicht. Die ethische Frage des Kunst- und Kultursponsorings spielt bei uns noch nicht diese Rolle wie etwa in Großbritannien, bei uns wird jede Diskussion darüber sehr schnell zu einer dummdreisten Polemik gegen jede Unternehmenspolitik. Sehr oft wird über diesem Misstrauen die eigene Verantwortung vergessen. Sponsoring ist eine system-immanente Sache, – darüber systemkritische Inhalte transportieren zu wollen, ist nicht sehr aussichtsreich (wobei die Weitsicht mancher Firmenchefs überrascht).

Vielen dieser Vorurteile liegen keine Erfahrungswerte zu Grunde. Die so oft befürchtete inhaltliche Einflussnahme der Unternehmen auf künstlerische Prozesse wird nur sehr selten versucht, wenn überhaupt. Genau so wenig stimmt, dass Unternehmen nur Repräsentatives bevorzugen und die Zusammenarbeit mit avantgardistischen

und experimentell arbeitenden Künstlern scheuen würden. Viele unterschiedliche Firmenkonzepete existieren nebeneinander, für jedes einzelne gibt es viele gute Argumente.

Der Umgang der Politik und ihrer Vertreter mit dem Kunst- und Kultursponsoring hingegen ist mir sehr oft suspekt. Es ist und kann kein Ersatz sein und kann die Löcher nicht stopfen, die die Sparbudgets in die Kulturhaushalte reißen. Auch wenn ich davon überzeugt bin, dass noch lange nicht alle Möglichkeiten des Kunst- und Kultursponsorings in Österreich ausgereizt sind – gerade im Bereich der Klein- und Mittelbetriebe finden sich noch viele interessante Ressourcen –, darf man nicht vergessen, dass der derzeitige Prozentsatz der Beträge, die von privater Seite in den Kulturbetrieb fließen, die 2 %-Marke kaum übersteigen. Auch die notwendige Änderung des derzeit geltenden Sponsorsteuererlasses aus dem Jahr 1987 wird keine stürmische Trendumkehr bewirken. Eine andere, großzügigere steuerliche Behandlung des Sponsorings kann aber die Haltung der Firmenverantwortlichen äußerst positiv beeinflussen. Darauf können wir nicht verzichten, wenn wir weiterhin eine Zusammenarbeit zwischen Wirtschaft und Kunst für unentbehrlich halten.

# 31.3.18h

## Kunstsporing

(zusammenfassende Transkription des Audiomitschnitts)

### **Thomas Neuhold, Journalist, Salzburg:**

Sponsoring ist erstens nicht abgekoppelt zu sehen von der Diskussion um öffentliche Förderungsgelder. Wir erleben zur Zeit eine Entwicklung der kulturpolitischen Förderpolitik in Österreich, die dazu führen kann, dass es in absehbarer Zukunft sehr wenige Vereine/Anbieter geben wird, die sich überhaupt noch um Sponsorgelder bemühen können, die überhaupt noch ansprechbare Partner für die Wirtschaft sind (der Entfall der Subventionierung des Postversandes z.B. macht es vielen Anbietern nicht mehr möglich, an ihr Publikum adäquat heranzutreten). Zweitens muss man unterscheiden zwischen Sponsorgeldern und Mäzenatentum. Letzteres ist v.a. in Österreich eher selten. Mäzene sind Leute, die – ohne sich eine Gegenleistung zu erwarten – Geld für Projekte im Kunst- und Kultur- oder auch Sozialbereich geben. Sponsoring an sich ist ein normales, beinhartes Geschäft, wo zwischen zwei Partnern ein Vertrag geschlossen wird, wo beide Seiten sich etwas davon erwarten und auch etwas davon haben (z.B. Imagepflege für Siemens). Tendenziell wird in diesem Geschäft immer das unterstützt werden, von dem ich mir als Unternehmer die größte Wirkung erwarten kann, d.h. Sponsoring fördert immer große, publikumswirksame Dinge (was Studien belegen – man denke an den Sportbereich). Drittens muss die Diskussion um das Sponsoring in der richtigen Relation gesehen werden, in Österreich liegen die eingesetzten Mittel bei etwa 3 – 4%, d.h. es geht hier eigentlich um sehr marginale Beträge und nicht um das, was das eigentliche kulturpolitische Leben in Österreich ausmacht.

### **Michael Stolhofer, Intendant der Szene Salzburg:**

Sponsoring wird über diesen Geschäftsbereich durchaus als Wirtschaftspartnerschaft verstanden; es kann mehr sein als nur ein Austausch von Geld und Leistungen und es kann dadurch die Frage nach einer künstlerischen Identität in dieser Gesellschaft durchaus beeinflussen – was nicht immer negativ sein muss.

### **Karolin Timm, Siemens Kulturprogramm, München:**

Die Siemens AG betreibt Kulturförderung folgendermaßen: Auf der einen Seite führt sie im klassischen Sinn Sponsoringaktivitäten durch, wofür jeder Landesniederlassungschef verantwortlich ist. Daneben gibt es drei Stiftungen im Rahmen der Siemens AG, die sehr mäzenatisch arbeiten, die Kulturarbeit betreiben in Form von Stipendien, die vergeben werden, von Preisen, die dotiert werden udgl. oder die Museen bei der Publikation von Katalogen finanziell unterstützen. Die Abteilung des Siemens Kulturprogramms, für die ich arbeite, ist nicht der Unternehmenskommunikation, also der Werbung, zugeordnet, sondern sie fungiert eigenständig und ist direkt dem Büro der Leitung unterstellt. Hier wurzelt ein anderer Ansatz, den wir betreiben: Wir unterstützen keine Projekte, indem wir nur finanzielle Mittel zur Verfügung stellen, um ein Projekt zu realisieren (samt Logoaustausch und Kundenempfang – und alle sind zufrieden). Wir haben, bezogen auf vier Bereiche, bildende Kunst, Tanz und Theater, Musik und Zeit- und Kulturgeschichte, eigene



Projektideen für Ausstellungen, Theaterfestivals, Künstler in Residence etc. und realisieren diese Konzepte zusammen mit Kooperationspartnern, Museen, Theatern, Kunstvereinen, Verlagen udgl. Von daher ist der Ansatz ein anderer, als er im klassischen Sponsorgeschäft üblich ist. Die Ausstellung *Die verletzte Diva* ist das jüngste Projekt, an dem das Siemens Kulturprogramm beteiligt war, zusammen mit dem Lenbachhaus und dem Kunstverein in München, der Galerie im Taxispalais, Innsbruck und dem kleinen Ausstellungsraum, den wir seit einiger Zeit in München betreiben. Zum Stichwort Publikumswirksamkeit: eine Picasso- oder Braque-Ausstellung würde ein Vielfaches an Publikum anziehen. Im Zuge eines Artist in Residence-Programms gibt es beispielsweise eine Aufführung, die vielleicht hundert Siemens-Mitarbeiter besuchen, die es einem Künstler ermöglicht, über mehrere Monate zu arbeiten.

**Andreas Windischbauer, Institut für Kommunikationsplanung, Salzburg:**

Ich habe in den letzten elf Jahren ein Konzept für die Stiegl Brauerei entwickelt, ich berate seither die Brauerei in Sponsoringaktivitäten und im Zuge dessen auch in Fragen des Kunst- bzw. Kultursponsorings. Als Agenturberater sitze ich zwischen Sponsor und Gesponsertem. Ein Zugang aus unserer Sicht ist die wesentliche Unterscheidung zwischen Sportsponsoring, wenn es um Bekanntheit und Breitenwirkung geht und Kunst- und Kultursponsoring, wenn es um Tiefenwirkung und qualitative Beziehungen geht.

**Markus Oberhamberger, Stieglbrauerei zu Salzburg:**

Ich bin in der Stieglbrauerei zu Salzburg für den Marketingbereich verantwortlich. Wir bauen unsere Sponsoringaktivitäten auf folgenden Säulen auf: Sport, Kunst/Kultur, Umwelt, Brauchtum und Verantwortung – wobei die beiden ersten die Hauptbereiche darstellen und wir, wie gesagt, mit dem Sport in die Breite und im Kunst- und Kulturbereich in die Tiefe zu gehen versuchen. Unser kommunikativer Ansatz für den Bereich Kunst- und Kultursponsoring ist "Stiegl Bier ist Lebensfreude, Kunst und Kultur ebenfalls". Das Zitat "Weil Kunst uns verbindet" (Dr. Kiener) ist uns ein Anliegen, um die Kulturszene zu fördern. In Salzburg unterstützen wir den Salzburger Kunstverein, die Elisabethbühne, das Straßentheater, das Affrontheater, den Salzburger Jazzherbst; in Wien das Kabarett Simpl, und wir veranstalten jährlich in der Brauerei ein Braukunst-Fest als Abschlussevent des Programmes, innerhalb dessen junge österreichische Künstler gefördert werden.

**Judith Wiesner, Gemeinderätin, Salzburg:**

Ich bin im Moment verantwortlich für die Damennationalmannschaft im Österreichischen Tennisverband; auch hier ist Sponsoring immer wieder ein Thema (wie kann man eine Mannschaft im Bereich einer Einzelsportart vermarkten?). Daneben bin ich seit ca. einem Jahr ÖVP-Klubobfrau im Gemeinderat. In die Diskussion möchte ich diese zwei Aspekte einbringen. Was den Sportbereich betrifft, denke ich, dass man unterscheiden muss zwischen Leuten, die es als Starhilfe brauchen, und dem Aspekt, dass große Firmen von den Erfolgen der Sportler profitieren. Firmen müssen sich im Sportsponsoring auch zur Förderung einer Nachwuchskarriere bekennen. Ich denke, man müsste diskutieren, warum das im Kunst- und Kulturbereich nicht so passiert. In der Politik ist Sponsoring immer im Zusammenhang mit öffentlicher Förderung zu sehen. In einer Zeit, wo öffentliche Gelder immer knapper werden, wird die Diskussion härter geführt werden.

## Diskussion:

### **Bernhard Fleischer, Filmproduzent, Salzburg (Moderation):**

Was wünschen sich die Künstler vom Sponsor?

### **M. Stolhofer:**

Meist will er Geld haben, inhaltliche Vorschriften wünscht sich niemand. Ich glaube aber, dass die Zusammenarbeit mit einem Wirtschaftspartner in vielen Punkten mehr sein kann. In gewissen Zusammenhängen kann sich ein Feld erschließen, in dem man als Kulturveranstalter oder Künstler eine gewisse Öffentlichkeit vorfindet, mit der man einen anderen Zugang zu pflegen hat als üblich. Über die Jahre können sich sehr intensive Partnerschaften entwickeln, die ganz andere Ergebnisse bringen können, ich denke an unsere Zusammenarbeit mit der Maschinenfirma Emco. Wir konnten viel für deren Image tun (trotz bester Wirtschaftsdaten hatte Emco einen nur geringen Bekanntheitsgrad). Ich verwehre mich dagegen, Sponsoring mit öffentlichen Mitteln gegenzurechnen; ich sehe es aber als Zusatzmöglichkeit. Auf die Dauer fließt meiner Meinung nach nur dann Geld, wenn es eine Auseinandersetzung gibt. Mit dem richtigen Partner kann es dazu führen, dass künstlerische Arbeit in einem Kontext passiert, auf den man selbst nicht gekommen wäre.

### **B. Fleischer:**

Wie kommen die Projekte an Ihre Kunden, die Sie fördern wollen, Herr Windischbauer?

### **A. Windischbauer:**

Wir werden immer gebeten, für Künstler die Sponsorensuche zu übernehmen, was ich nicht tun kann. Wir verantworten größere Gesamtprojekte. Wir sind jedoch bestrebt, einzelne Sponsoransuchen ernst zu nehmen; in den Papierkorb wandert keines. Wir bemühen uns um Kommunikation, wobei von ca. tausend Ansuchen pro Jahr nur zehn realisiert werden können.

### **T. Neuhold:**

Ich möchte davor warnen, Märchen vom gütigen Unternehmer zu verbreiten, auch wenn es das in Einzelfällen gibt. Es geht immer um knallharte Wirtschaftsbeziehungen, im Sport- wie im Kulturbereich. Anders als in Deutschland kann man in Österreich mit Sponsorgeldern steuerlich sehr wenig machen – hier bestünde dringender Handlungsbedarf für die Bundespolitik. Auch dürfen private Zuwendungen von der Politik nicht gegen Subventionen aufgerechnet werden, was in Österreich immer wieder geschieht und zur Folge hat, dass sich viele Vereine oder Institutionen nicht oder nur sehr halbherzig um Sponsoren bemühen. Ich glaube, dass das Sponsormodell Vereine und Institutionen begünstigt, die ein klares Profil des kulturellen Angebotes haben. Schwieriger wird es, wo es um eine sehr breite Streuung des kulturellen Genres geht (z.B. beim Salzburger Kulturgelände Nonntal oder dem Wiener WUK); aufgrund der schwer abgrenzbaren Publikumsstruktur ist die Attraktivität für Sponsoren nicht so groß.

**A. Windischbauer:**

Unternehmer tendieren dazu, nach ihren eigenen Interessen zu sponsern. Im Rahmen meiner Beratung lege ich ihnen nahe, sich zu überlegen, was für das Unternehmen sinnvoll ist. Ich würde auch der öffentlichen Hand raten, nicht in die Breite zu fördern, sondern langfristig Ziele zu entwickeln und Schwerpunkte zu setzen.

**M. Stolhofer:**

Bei den meisten Unternehmen hat man es mit Personen aus der Marketing- oder Werbeabteilung zu tun; es gibt nur ganz wenige, die so wie Siemens einen eigenen Ansprechpartner aus dem Kulturbereich haben. In Amerika wendet man sich auch nicht an Firmen, sondern an Stiftungen, wo Leute sitzen, die sich mit Kultur auseinandergesetzt haben. Kultursponsoring wie wir es hier diskutieren ist entweder das Modell des österreichischen Sponsorings (mit all seinen Mankos und Folgen, die diesem System entwachsen), oder es ist etwas anderes, und dazu bedarf es auch einer anderen Grundlage.

**B. Fleischer:**

Was kann man machen, Frau Wiesner, wenn der Kuchen immer kleiner wird, der Finanzbedarf jedoch steigt?

**J. Wiesner:**

Man muss den Mut haben, Schwerpunkte zu setzen, womit man sich in der Politik natürlich unpopulär macht. Auch im Sport gibt es eine Mehrklassengesellschaft, mit bevorzugten Sportarten und solchen, die am Rand der sponsoringwürdigen Gesellschaft ihr Dasein fristen; darin sehe ich eine Parallele zum Bereich Kunst und Kultur (Dinge, die sich gut vermarkten lassen, Stichwort Musikantenstadl). Steuerliche Absetzbarkeit ist sicherlich etwas, das man fordern muss. In Amerika hat sich eine gesellschaftliche Verantwortlichkeit dafür entwickelt, etwas beizutragen, was sich in Europa und speziell in Österreich noch nicht durchgesetzt hat.

**B. Fleischer:**

Wie sieht die Situation in Deutschland aus?

**K. Timm:**

Es gab in Berlin den Fall einer Kultursenatorin, die einem Intendanten vorschrieb, einen Teil des Sponsorbetrages für eine Inszenierung zum Stopfen von finanziellen Löchern zu nutzen. Zum Stichwort gesellschaftliche Verantwortung: Wenn ich eine Begründung für das Siemens Kulturprogramm abgeben kann, ist es dieses Schlagwort. In der Mitarbeitermotivation ist es die Harmonisierung des Arbeitsplatzes. Es gehört auch zum produktiven Umfeld eines Mitarbeiters, an bestimmten Punkten mit Kunst konfrontiert zu werden bzw. die Möglichkeit zu haben, sich zeitgenössische Kunst über bestimmte Projekte zu erschließen, die für die Mitarbeiter realisiert werden. Natürlich darf Sponsoring an keiner Stelle die öffentlichen Zuwendungen ersetzen; aber ohne die Zuwendungen des Siemens Kulturprogrammes wäre z.B. die

Ausstellung *Die verletzte Diva* nicht zu Stande gekommen. Das tangiert einen anderen Punkt: Natürlich fallen immer die innovativen Projekte in den Kürzungsmaßnahmen als erste weg. Mit Projekten, die sich ausschließlich der zeitgenössischen Kunst widmen, haben wir eine Möglichkeit, gegenzusteuern.

**T. Neuhold:**

Wenn ich die KritikerInnen des Siemens-Programmes richtig verstanden habe, erhöht sich der Etat Ihres Bereiches bei Siemens proportional zu den Anfeindungen, die z.B. aus der Boykott-Kampagne kommen.

**K. Timm:**

Unser Etat wächst kontinuierlich seit es das Programm gibt. Die Planung für das kommende Geschäftsjahr wurde vergangenen Sommer abgeschlossen; es gab keine Möglichkeit, im Nachhinein darauf zu reagieren.

**M. Stolhofer:**

Ich kenne die Situation, dass man als Gesponserter vom Sponsor den Eindruck hat, dass er nichts daraus macht und dass man dadurch auch kein befriedigendes Ergebnis für beide Seiten erreichen kann. In vielen Bereichen war Sponsoring eine gehypte Geschichte, jeder wollte irgendwie dabei sein, die wenigsten Firmen haben aber ein Profil dazu entwickelt. Das Feld lässt sich sicherlich von beiden Seiten noch ordentlich beackern. Natürlich braucht es von beiden Seiten her eine gewisse Vorselektion; man muss verfolgen, welche Wirtschaftszweige für ein bestimmtes Projekt geeignet sind – ein Prozess, den ich als im weitesten Sinn kreativ bezeichnen würde. Ich finde es schön, Leute mit Projekten zu konfrontieren, die sie im ersten Augenblick gar nicht sehen würden.

**Publikum: Cyriak Schwaighofer, Leiter des Kulturvereins Schloss Goldegg, Landtagsabgeordneter:**

Sponsoringaktivitäten bedingen eine Abhängigkeit von der Wirtschaft. Eine Basisförderung ist nach wie vor durch die öffentliche Hand wahrzunehmen; mit Sponsoring sollen Zusatzaktivitäten gefördert werden, deren eventueller Wegfall nicht die Existenz gefährdet. Beim Sponsoring geht es meistens darum, wirtschaftliche Dinge durchsetzen zu wollen, was gefährlich werden kann. Was die Situation im ländlichen Raum betrifft: Wenn man ein anspruchsvolleres, kritisches, zeitgenössisches Programm zeigen will, stößt man natürlich schnell auf Widerstand. Man tritt damit gegen all jene auf, die in der Region das Sagen haben. Der Bankdirektor sitzt meist gleichzeitig in der Gemeindevertretung, der Lagerhausleiter ebenfalls. Dadurch ist es fast unmöglich, ein Programm gegen die volkskulturelle Schiene zu gestalten. Speziell in diesen kleinen Strukturen ist Sponsoring nicht denkbar.

**J. Wiesner:**

Hinsichtlich der Schwerpunktsetzung in der Förderung erarbeitet die Stadt Salzburg im Moment ein Kulturleitbild; hoffentlich wird es kein *Leid* bild, denn ich befürchte, dass Ergebnisse herauskommen werden, die wir uns nicht leisten können.

### **Publikum: Hildegund Amanshauser, Direktorin Salzburger Kunstverein:**

Mir waren bei bestimmten Sponsoringaktivitäten in der Szene Salzburg wie auch im Landestheater die Grenzen zwischen guter Zusammenarbeit und einer aufwendigen Produktpäsentation nicht ganz klar. Ebenso ist mir immer noch nicht ganz klar, ob das Siemens Kulturprogramm in Wirklichkeit ein Veranstalter ist, der Themen vorgibt, zu denen er Kooperationspartner sucht. Im Vergleich zum Kunstforum Bank Austria oder der Generali Foundation in Österreich, die ihr eigenes Haus haben, erscheint mir Siemens insofern geschickter, als immer neue Orte gesucht werden.

### **M. Stolhofer:**

Zur ersten Frage: Die Szene hat aus gewissen Wirtschaftspartnerschaften etwas entwickelt, was unseren Zielen dient, sich gleichzeitig aber durchaus in den Dienst des Wirtschaftspartners stellt. Wir nannten das bewusst "Szene-Events". Letztes Jahr z.B. gestalteten wir den Eröffnungsakt für das neue Porsche-Gebäude in Salzburg – ein Auftrag der Wirtschaft, den wir mit unserer künstlerischen und kreativen Kompetenz übernommen haben und der mit den üblichen Produktionen der Szene nicht vergleichbar ist; die Öffentlichkeitsarbeit etwa war ausschließlich Sache der Firma. Aus derartigen Projekten erwächst für uns die Möglichkeit, mit einem anderen Teil der Sponsorgelder zu tun, was wir wollen. Es gibt kaum jemanden in der freien Kulturszene, der sich nicht in den Dienst der Wirtschaft stellt, um überleben zu können – was nicht immer "Kunst" heißen muss (z.B. Gestaltung von Messeständen).

### **H. Amanshauser:**

Natürlich machen die meisten KünstlerInnen einen "Job" oder Auftragskunst, um zu überleben, aber nicht in einem öffentlich geförderten Ambiente. Die Künstler, die hier im Kunstverein ausstellen, würden eine Produktpäsentation sicher nicht zulassen.

### **K. Timm:**

Zu Ihrer zweiten Frage: ob wir als Veranstalter geschickter sind, wage ich zu bezweifeln. Natürlich sind wir partiell Veranstalter. Ein Punkt, der einen Veranstalter auszeichnet, ist sicher ein eigenes Haus, in dem Projekte, Ausstellungen usw. kontinuierlich zu sehen sind – das haben wir nicht. Wir geben nicht Themen vor, sondern Ideen für Themen, die mit Kooperationspartnern, die damit einverstanden sein müssen, diskutiert werden. Im Falle von *Die verletzte Diva* kam die Konzeption zu 90% von Silvia Eiblmayr. Die Initiative ging von Dirk Snauwaert (Direktor des Kunstvereins München) und Ulrich Wilmes (Kurator am Lenbachhaus) aus, im Jahr des Millenniums in München ein großes Projekt zu machen; die beiden sind an uns herantreten, ob wir Lust hätten, uns mit ihnen zusammenzuschließen. Durch viele Diskussionen der Kuratoren kam das Gespräch auf Frau Eiblmayr. So entstand eine Ausstellung, an der vier Kuratoren beteiligt waren – Matthias Winzen, mein damaliger Kollege aus dem Bereich bildender Kunst, genauso paritätisch wie die anderen drei. Ab dem Moment ist eine inhaltliche Gleichberechtigung vorhanden, egal wie unterschiedlich die finanziellen Mittel sind. Wir sehen uns nicht als Veranstalter, erlauben uns aber die Kühnheit, uns in Diskussionen und Prozesse einzubringen.

**Publikum: Bernhard Rotschädl:**

Meinen Informationen zufolge sind in Österreich nur 2% der Mittel Sponsorgelder. Geht man davon aus, dass davon fast alles die großen Institutionen abziehen, bleibt für die kleineren nichts mehr übrig.

**T. Neuhold:**

Als einer, der seit 15 Jahren die Kulturszene professionell beobachtet, habe ich noch nie eine sogenannte Gießkanne gesehen. Damit wird suggeriert, dass in den letzten Jahren ein warmer Geldregen über die Kultur ausgestreut worden ist, was alles andere als wahr ist. Zum Punkt der Planungssicherheit durch die öffentliche Hand: Damit allfällige demokratisch bedingte Machtwechsel die Kulturinstitutionen nicht in eine Krise stürzen, haben diese immer darauf bestanden, mittelfristige, privatrechtlich einklagbare Fördervereinbarungen abzuschließen – was verhindert, dass unliebsame Veranstaltungen durch Geldentzug zensuriert werden können.

**J. Wiesner:**

Unter Gießkanne verstehe ich nicht, dass zu viel, sondern dass zu breit gestreut wird, was für einzelne Institutionen oft zu wenig ist. Meiner Meinung nach wäre eine Schwerpunktsetzung hier angebracht.

**Publikum: Peter Haas, Künstler, Lehrer:**

Bitte nennen Sie *ein* Beispiel!

**J. Wiesner:**

Ich finde es nicht in Ordnung, wenn ich als einzige Politikerin am Podium aufgefordert werde, Schwerpunkte zu nennen. Mich interessiert ein Thema, die inhaltliche Einmischung in Kulturprojekte: Im Sport ist es nicht anders als in der Kultur, ich kann einem Sportler keinen Terminplan vorschreiben.

**C. Schwaighofer:**

Zum Stichwort Gießkanne: Gerade die kleinen Institutionen bauen in hohem Ausmaß auf ehrenamtliche Mitarbeit. Zum Kulturleitbild, das von Frau Wiesner auch als Leidbild bezeichnet wurde: Ich denke, es muss einen anderen Ansatz geben – wenn von der Stadt darüber diskutiert wird, muss am Ende etwas herauskommen, das man auch will. Wenn es ein gesellschaftlicher Auftrag ist, muss man ihn erfüllen.

**P. Haas:**

Dass die öffentlichen Gelder immer weniger würden, ist eine Behauptung von denen, die entscheiden, wohin das Geld fließt. Den Satz "das Geld wird immer weniger" einfach hinzustellen, ist absurd.

**J. Wiesner:**

Nein, überhaupt nicht. Allein durch den Entfall der Getränkesteuer entgehen der Stadt pro Tag 280.000,- Schilling an Einnahmen.

**P. Haas:**

Ich möchte bitte ein Beispiel hören, welche Maßnahmen oder Ideen es von Ihrer Seite gibt. Betrachten Sie es bitte nicht als Angriff, wenn Sie die Chance haben, ein Statement abzugeben.

**J. Wiesner:**

Nein, ich will hier nichts verkaufen; wir führen hier eine ausgeglichene Diskussion, wo ich mich nicht befugt fühle, irgendwelche Präferenzen kundzutun. Es geht mir nicht um eine Wertung. Täglich kommen Vereine, die sagen, sie bräuchten 300.000,- Schilling, um zu überleben und wir können ihnen nur 150.000,- geben, von denen wir wissen, dass es nicht reicht; das sind Dinge, die weh tun. Hier wurde der Begriff der Gießkanne missverstanden; man muss sich in solchen Fällen entscheiden, gewisse Institutionen massiv zu fördern, bei anderen Vereinen muss man sagen "es geht leider nicht".

**A. Windischbauer:**

Zur Leitbildfrage: Wir haben viele Leitbilder für Firmen erstellt und sind jetzt beauftragt, dieses Leitbild für die Stadt Salzburg zu entwickeln. Die Finanzierbarkeit ist nicht die wesentliche Frage, die man sich stellen muss, wenn man sich fragt, wer man ist, wo man steht und wohin man will. Ich erwarte mir von Firmen und Kommunen ebenso wie von Kunst- und Kulturinitiativen, dass sie sich genau überlegen, was sie wollen. Man muss sich überlegen, wie man mit dem (Firmen-)Leitbild umgeht und aus dem vorhandenen Geld am meisten macht.

**K. Timm:**

Zum Stichwort inhaltliche Einmischung in kulturelle Prozesse: Das Siemens Kulturprogramm mischt sich an keiner Stelle in künstlerische Prozesse ein. Ab dem Moment, wo ein Künstler eingeladen wird, besteht absolute künstlerische Freiheit. Wir mischen uns jedoch ein in die kulturelle Szene einer Stadt, wenn wir eine bestimmte Ausstellung machen oder nicht.

**T. Neuhold:**

Eine künstlerische Aktion gegen den neuen Superreaktor in Gaching würden Sie aber nicht unterstützen?!

**K. Timm:**

Wir würden natürlich Künstler mit diesem Ziel nicht einladen, aber wenn wir eine Ausstellungskonzeption hätten, die ein bestimmte Thematik umkreisen würde und Künstler in der Projektgenese zu diesem Ergebnis kommen, würde man die Arbeit sicherlich ausstellen. Ich weiß, dass es vor zwei Jahren im Zuge der Ausstellung

Debatten innerhalb des Siemens Kulturprogramms gegeben hat, wo bestimmte Werke nicht ausgestellt wurden – auf diesen Prozess müsste ich detaillierter eingehen. Es kann sicher Momente geben, wo gewisse Grenzen überschritten werden.

**Publikum: Hilde Fraueneder, Galerie 5020:**

Ich frage mich dennoch, was der kulturelle Auftrag des Siemens Kulturprogrammes sein soll. *Die verletzte Diva* ist wahrlich kein kleines Projekt. Sie haben eingangs erwähnt, dass Picasso viel publikumswirksamer wäre; diese Ausstellungen sind aber auch nicht gerade kleine, sperrige Projekte; ich sehe sie durchaus als Großausstellungen.

**K. Timm:**

In der Ausstellung *Dream City* vor einem Jahr wurde von fast 30 Künstlern das Münchner Selbstverständnis vom angeblichen Bild der Traumstadt kritisch hinterfragt. Stefan Römer, der das Projekt hier im Rahmen der *100 Tage* problematisierte, war im Übrigen einer der sechs Autoren des Katalogs, wo er absolute Freiheit hatte, das zu sagen, was er sagen wollte. In gewissen Passagen werden wir als Herausgeber des Kataloges in ein extrem schlechtes Licht gerückt; er wurde als Autor von uns miteingeladen. Meine Äußerung darf nicht in dem Sinn verstanden werden, dass wir keine linkspolitischen Künstler mehr auswählen werden. Zum Stichwort Großprojekte: Bekannt sind natürlich vor allem diese. Daneben gibt es aber eine ganze Menge kleinerer Initiativen, die eine viel geringere Öffentlichkeit an sich ziehen. Groß sind manche Ausstellungen dadurch, dass sie Kooperationen mit anderen Ausstellungshäusern sind. Für *Die verletzte Diva* wurde ein Fünftel des Geschäftsetats eines Jahres aufgewendet, der Rest ging an kleiner Projekte.

[...]

**T. Neuhold:**

Bei aller Wichtigkeit der öffentlichen Förderung denke ich, dass der österreichische Gesetzgeber gefordert wäre, sowohl auf betrieblicher Ebene als auch auf Ebene der Privatpersonen Sponsorausgaben steuerlich zu begünstigen. Ich bin allerdings skeptisch, ob von der jetzigen Bundesregierung solche Initiativen zu erwarten sind.

**M. Stolhofer:**

Über die steuerlichen Maßnahmen hinaus gibt es einen weiteren Punkt: die öffentliche Aufwertung derartiger Aktivitäten, wo die Politik sehr wohl etwas leisten kann.

**K. Timm:**

Ich kann nur für einen offenen Dialog zwischen allen Beteiligten plädieren.



## 7.4.18h

Katharina Gsöllpointner

### Medienkunst – Netzkunst – Netzkultur

Auch wenn der Begriff "Medienkunst" immer häufiger als ein nicht technisch-apparativ aufgefasst wird, sondern als diskursive Kunstform in medialen Verhältnissen und unter Bedingungen der Mediatisierung in sozialen und kommunikativen Räumen agiert, so wird dieser lieb gewordene Begriff "Medienkunst" andererseits dennoch nicht so leicht aufzugeben sein – vor allem dort, wo es um Festschreibungen historischer Begrifflichkeiten zu gehen scheint, die sich auf die Tradition technologisch ausgerichteter Begriffszuordnungen beziehen. So zum Beispiel die im Rahmen international bekannt gewordener Festivals wie Ars Electronica, Electronic Media Arts Festival, Dutch Electronic Arts Festival, ISEA usw. präsentierten medienkünstlerischen Installationen und Projekte, die sich anfangs im elektronisch analogen, später aber vor allem im digitalen Bereich abspielten, und die als die sogenannten Interaktiven Installationen und Environments mittlerweile in die Geschichte eingegangen sind.

Natürlich könnte man die "Medien" vor der "Kunst" weglassen. Damit es sich einfach um Kunst handeln würde, worüber gesprochen wird. Dann wäre erst einmal die Funktion von Kunst im Gesellschaftlichen zu untersuchen. Ob es dann Kunst wäre, die sich mit speziell (massen-)medialen Bedingungen auseinandersetzt oder mit Verhältnissen anderer gesellschaftlicher Provenienz, wäre somit zweitrangig. Will man jedoch den Begriff "Medienkunst" nicht aufgeben – und das ist ja bisher noch immer nicht geschehen, so sehr auch der Begriff mittlerweile eine Aura des Veralteten mit sich herumschleppt – wird man sich mit den "Medien", die da gemeint sein wollen, auseinandersetzen müssen. Im Zuge eines Retro-Trends, der vor allem die Siebziger und frühen Achtziger des 20. Jahrhunderts betrifft, wäre es allerdings umso mehr an der Zeit, den Begriff quasi neu aufleben zu lassen.<sup>1</sup>

Die Frage nach "Medienkunst" würde sich überhaupt nicht mehr stellen – dies zu behaupten wäre demnach zuwenig, auch wenn "[...] gegen Ende der neunziger Jahre [...] allenfalls die Rede [ist] von einer durchgehenden Hybridisierung künstlerischer Praktiken insgesamt, was dazu geführt hat, dass sich diese spezifische Form von 'Zuschreibungsprozessen', als solche kann der Kontext Kunst beschrieben werden, und auch bestimmte Segmente dieses Kontextes nicht mehr ohne weiteres über bestimmte Materialien, Ästhetiken, Konzepte oder Produktformen bestimmen lassen."<sup>2</sup> wie es Reinhard Braun meint, der etwas später dann doch auch auf den Begriff rekurriert: "Gerade diese Schnittstellenphänomene, die Überlagerungen, Brüche und Transgressionen zwischen ästhetischen, apparativen und semantischen Systemen erscheinen als wesentliche ‚diskursive Formation‘ dessen, was als ‚Medienkunst‘ bezeichnet werden könnte. Kunst in, mit und zwischen Medien und Kunst operiert an den Grenzlinien zwischen Technologie, Kunst und Gesellschaft, erzeugt aber auch selbst neue Grenzlinien, die innerhalb dieser kulturellen Systeme verlaufen."<sup>3</sup>

Klar ist, dass sich künstlerische Äußerungen immer auf ein je mediales Umfeld zu beziehen haben, und dieses mehr oder weniger explizit zu thematisieren haben werden, sofern sie zeitgemäß sein wollen, d.h. sich auf die Zeit beziehen wollen, in der sie entstehen. Gerade der Zeitfaktor ist es ja, der in den digitalen Technologien

eine völlig neue Dimension künstlerisch-kreativer Arbeit einbringt. Und dabei geht es nicht bloß um die Dauer als Faktor, sondern um jene Prozesse, die aufgrund von Dauer erst ermöglicht werden. Was heißt das nun? Zum Beispiel konnte man bisher auch mit einem Verständnis von Interaktivität – und dabei ist jetzt nicht jene Interaktivität gemeint, die im Zusammenhang mit sogenannten “medienkünstlerischen” Installationen immer wieder argumentativ vorgebracht wird –, also mit einem Verständnis von interaktivem Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachter (und ich sage das jetzt einmal bewusst in einer derart traditionellen Form) – konnte man bisher also immer schon einen zeitlichen Faktor in die Rezeption von Kunst einbringen.

Diese Vorstellung von der/m BetrachterIn als VervollständigerIn eines Kunstwerks gibt es schon lange und ist in der klassischen Idee eines Kunstwerks seit je vorhanden. Insofern gibt es aus unterschiedlichen Positionen Kritik an der Verwendung des Begriffs Interaktivität als quasi neue, den digitalen Technologien spezifisch zugeschriebene Kategorie. Lev Manovich argumentiert zum Beispiel, dass “die gesamte klassische und umso mehr die moderne Kunst [...] bereits ‘interaktiv’ [war], da sie einen Zuschauer voraussetzte, der fehlende Information (beispielsweise Ellipsen in der literarischen Erzählung, fehlende Teile eines Gegenstandes in der modernen Malerei) ergänzte und seine Augen (die Komposition in der Malerei und im Film) oder seinen ganzen Körper (für die Wahrnehmung von Skulptur und Architektur) bewegen musste. Die interaktive Computerkunst versteht ‘Interaktion’ wörtlich, indem sie diese auf Kosten der psychischen Interaktion mit einer rein physikalischen Interaktion zwischen einem Benutzer und einem Kunstwerk (das Drücken eines Knopfes) gleichsetzt.”<sup>4</sup> Manovich bezieht sich dabei partiell auf die Netzkunst, wenn er vom totalitären Charakter der interaktiven Kunst spricht: “Mentale Prozesse der Reflexion, des Problemlösens, der Erinnerung und Assoziation werden externalisiert und mit dem Vorgang gleichgesetzt, einem Link zu folgen, zu einem neuen Bild zu gehen, eine neue Szene oder einen neuen Text auszuwählen. Das eigentliche Prinzip der Neuen Medien – die Links – objektiviert tatsächlich den Prozess menschlichen Denkens, das Ideen, Bilder und Erinnerungen miteinander verbindet.”<sup>5</sup>

Erst die diskursiven Möglichkeiten, auf mehreren Ebenen zugleich – nämlich auf räumlicher, zeitlicher und formal-inhaltlicher, also struktureller Ebene –, und die damit einhergehenden Prozesse der möglichen und tatsächlichen Veränderung künstlerischer Projekte haben zu jenen Bedingungen geführt, die heute die Debatten um Netzkunst, Medienkunst, interaktive Kunst etc. in einem Feld stattfinden lassen, dessen inhomogene Grenzen zu anderen Feldern den Kunstbegriff als solchen verlustig gehen lassen. Zumindest scheint es so. Ich würde hier mehr Vorsicht walten lassen. Vor dem Hintergrund der aktuellen politischen Situation im Lande kann man leicht ablesen, wie sehr der Begriff “Kultur” auf Kosten des Begriffs “Kunst” im Sinne einer Verschleierung politischen Interesses eingesetzt wird. So sehr die Aufgabe der hegemonialen Besetzung von “Kunst” als gesellschaftliche Funktion vonnöten ist – was aufgrund der liquiden Durchlässigkeit ihrer Grenzen zu anderen gesellschaftlichen Bereichen ja ohnehin nicht aufzuhalten wäre –, so sehr halte ich es im politischen Feld für unumgänglich, am Begriff “Kunst” festzuhalten.

Historisch betrachtet kann die Geschichte der Medienkunst, wie sie sich heute darstellt, aufgrund ihrer technologisch-medialen Innovationsschübe zum Beispiel in drei Abschnitte geteilt werden: die frühe analoge elektronische Kunst (Video- und Fernsehprojekte ebenso wie frühe Netz-, also Telekommunikationsprojekte), die auf medienkritische Positionen und Erfindungsgeist in den Sechzigern und Siebzigern aufgebaut hat<sup>6</sup>, die mittlere digitale – also computergestützte – Medienkunst mit ihrem Schwerpunkt auf den Möglichkeiten der Interaktion zwischen Programm und UserIn und auf die sogenannten Interaktiven Installationen und Environments, und schließlich die Phase des Internet mit seiner hypertextartigen, vernetzten Struktur, Grundlage für das Phänomen der Netzkultur ebenso wie das der Netzkunst.

Gerade im Zuge der Netzkunst-Debatten der letzten Jahre, aber auch der Rezeption der Interaktiven Installationen der Neunziger zeigt sich vor allem eines: Immer wieder wird einem Großteil medienkünstlerischer Produktionen unter den Auspizien digitaler Technologien der Vorwurf der Technologie-Euphorie gemacht. Gerade vom kanonisierten Kunst-Betrieb wurden solche Argumente zu Recht und zu Unrecht erhoben. Mancherorts wird Netzkunst als ein Phänomen kritisiert, das sich zum einen an historischen Kunstrichtungen orientiere, ohne sich dabei genug von Konzepten in Richtung Eigenständigkeit zu differenzieren, wobei vor allem die Technologie- bzw. Medienorientiertheit der meisten Arbeiten, die bestenfalls ihre eigene Selbstreflexion in den Mittelpunkt stellen würden, kritisiert werden. Es wird zum Beispiel behauptet, dass sich Netzkunst permanent auf den Kunstbetrieb bezöge, diesen jedoch gleichzeitig ablehnen würde. "Bemerkenswert ist jedoch, dass dieser Kunstanspruch mit Manifestationen einhergeht, die den institutionellen Rahmen der Kunst nicht nutzen – und das ist nicht mit den institutionskritischen Tendenzen seit den siebziger Jahren zu verwechseln, die den Rahmen [...] thematisierten, reflektierten oder symbolisch zu sprengen versuchten. [...] hat sich die Netzkunst qua Medium in ein anderes institutionelles Gefüge begeben, um sich dennoch auf die Methoden der kanonisierten Kunst zu beziehen."<sup>7</sup>, meint zum Beispiel die Kunstkritikerin Isabelle Graw. Sie beschreibt den Kunstbetrieb zwar als kanonisiert, kann aber mit der Ambivalenz der Situation, in der sich Netzkunst verständlicherweise heute befindet, nichts anfangen. Im Gegenteil, sie wirft ihr "Aggressivität gegen den Kunstbetrieb"<sup>8</sup> vor und meint: "Netzkunst hingegen hat gewissermaßen freiwillig darauf verzichtet, als Kunst im herkömmlichen Sinne zu funktionieren, sich den spezifischen Forderungen und Kriterien auszusetzen, aber auch damit verbundene Freiheiten in Anspruch zu nehmen."<sup>9</sup>

Dies scheint mir jedoch weniger mit den fehlenden Zuordnungen zum kontextuellen Rahmen der Netzkunst zusammenzuhängen, sondern vielmehr mit den mangelnden Kriterien des traditionellen Kunstfeldes für ebendiese neue Kunstform. Von normativen Voraussetzungen ausgehend ist den Neuen Technologien als künstlerischem Medium kaum beizukommen, deswegen ist ein vehementes Ausweichen auf das weitere kulturelle Feld zu vermerken, wenn es um die Positionierung von Medienkunst geht. Dennoch ist es notwendig, einen Medienkunstbegriff vorzuschlagen, der zwar die kulturellen und sozialen Bedingungen ihrer Produktion und Rezeption mit einbezieht, nichtsdestoweniger aber auch die spezifische Medialität Neuer Medien mit ihren Möglichkeiten zur Ausformung neuer Ästhetiken zuzulassen. Medialität wird dabei nicht als instrumentell-materieller Begriff aufgefasst, also nicht quasi als Mittel gesehen, sondern im Sinne Georg Christoph Tholens als "Rand der Sichtbarkeit"<sup>10</sup>, andernorts auch als so etwas wie etwa blinder Fleck gemeint. Tholen bezieht sich mit seiner Definition auf die "[...] von Merleau-Ponty [...] formulierte These, dass wir der Dinge nie sicher sein können. Weil sie nicht vollständig in unserem Gesichtsfeld auftauchen, ist eine implizit medientheoretische: Das Sichtbare als Sichtbares entspringt einem Horizont nur, wenn und indem sich das diesem Horizont markierende Nicht-Sichtbare, d.h. der nicht als Horizont gegebene Einschnitt medialer Konfigurationen, zurückgezogen hat bzw. unsichtlich bleibt. [...] Der Rand des Geschehens ist mithin – gerade in medienhistorischer Hinsicht [...] – als der einschneidende Riss in der Wahrnehmung definierbar. Merleau-Ponty nennt diese mediale Zäsur in seinem Spätwerk – in einer vorläufigen Metaphorik – die unvordenkliche Dazwischenkunft des Anderen: ein ab-gründiges und nicht-essentielles Gefüge zwischenleiblicher Relationen [...]"<sup>12</sup> Das heißt auch, dass das spezifisch Mediale der Neuen Technologien eben das Aufzeigen jener Ränder ist, die sich ständig verschieben, und jene Stelle, die den "Un-Ort" zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem erst bezeichnet.

Würde Netzkunst also im Sinne von Isabelle Graw nicht weiterhin darauf verzichten, als Kunst im herkömmlichen Sinn zu funktionieren und die damit verbundenen Freiheiten in Anspruch nehmen, welche Freiheiten könnten das heute sein? Oder

besser, welche Freiheiten nimmt sich denn die Netzkunst ohne auf den Kunstbetrieb zu rekurrieren? Vor allem einmal sind dies, möchte ich sagen, heute die der politischen Aktion und Agitation. Projekte im Netz setzen immer mehr auf ihre politisch-kulturelle Relevanz, auch wenn das vordergründig nicht immer so scheint.

Ausgehend von den massiven gesellschaftlichen Veränderungen, die durch die Neuen Technologien mit ausgelöst wurden (der Hype der internationalen Finanzmärkte und damit der Boom des Kunstmarkts in der westlichen Welt, die Stärkung neokonservativer Politik in Europa und den USA, das romantisierende Lebensgefühl des ausgehenden Jahrtausends mit seinem expliziten Hang zum Esoterischen als Begründung für nachlassende soziale und ethische Verantwortlichkeit und schließlich die beginnende Mediatisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse durch die Informationstechnologien), kann man nicht nur in den politischen Diskursen der letzten zehn Jahre, sondern vor allem auch im künstlerischen Feld eine manifeste Verunsicherung bei der Definition dessen, was Kunst ist, ausmachen. Kritik an neuen Ausformungen der Kunst, wie dies etwa die sogenannte Medienkunst ist, kommt dabei nicht nur von konservativer bis reaktionärer Seite, sondern ist auch innerhalb fortschrittlicher, gesellschaftskritischer Gruppierungen auszumachen.

Dabei gab es aufseiten der KünstlerInnen immer viele medienkritische Positionen, die sich aus der Geschichte der frühen Medienkunst ableiten lassen und die in den sechziger und siebziger Jahren vor allem für einen großen Bereich der Video- und Fernsehprojekte, aber auch der Performances, Happenings und Medieninstallationen bereits konstitutiv waren. Hier galt das Interesse der KünstlerInnen vor allem den sozialen, ästhetischen und kulturellen Ausformungen, die diese neuen Medien mitverursachten und ermöglichen sollten. Auf der anderen Seite war später mit dem Aufkommen der digitalen Technologien naturgemäß ein vermehrtes Interesse an den technologischen Möglichkeiten von PCs (Personal Computers), die sich vor allem im grafischen Bereich manifestierten, zu beobachten. Euphorie für Computerprogramme, die die ersten Computeranimationen ermöglichten und schließlich zu Beginn der neunziger Jahre in die Industrie von Film, Interaktivem Fernsehen, ThemeParks und Virtual Reality mündeten, wurde anfangs von der Kunst- und ästhetischen Theorie noch kaum beachtet. Heute steht man dieser Euphorie mit lässiger Natürlichkeit gegenüber, die auf einer Souveränität gegenüber den technischen Experimenten der vergangenen Jahre beruht. Immer mehr KünstlerInnen aus dem traditionellen Kunstbetrieb setzen digitale Technologien als neue, selbstverständliche Werkzeuge für ihre Arbeiten ein. Mancherorts wird dieses Medium schon als das "zweitneueste" bezeichnet, im Vergleich zur Differenzierung bei der Bezeichnung von Hardware für die Soundproduktion sei der Ausdruck "Computer" immer noch vorsintflutlich, meint etwa Albert Oehlen: "Der Computer heißt immer noch so, obwohl er sich rasant weiterentwickelt. Vielleicht müsste man die Programme nennen, die benutzt werden. Die kann man sicherlich erkennen. Entweder an ihren Unzulänglichkeiten oder an der bevorzugten Benutzung bestimmter Funktionen, auf die man stolz ist. Gemeint ist mit 'zweitneuestes Medium', dass man nicht an vorderster Front der technischen Möglichkeiten arbeitet. Vielleicht wäre jetzt ein ganz gutes Moment, 'Fax-Art' zu machen."<sup>12</sup> Man könnte diese Bemerkung auch beiseite schieben, wäre da nicht jener Retro-Trend zu bemerken, der derzeit in Bezug auf die Historisierung der Medienkunst um sich greift.

Der Kunstbegriff als solcher, wie er noch in den späten Achtzigern (trotz postmoderner Absagen an die Moderne) existierte, hat sich aufgrund mehrerer Faktoren verändert, von denen einer der wesentlichsten sicherlich das Aufkommen der digitalen Technologien war. Aber auch innerhalb der kunsttheoretischen Debatte selbst ist spätestens seit den postmodernen Diskurs-Ansätzen der achtziger Jahre ein vehementes Aufkommen von unterschiedlichen, mehr oder weniger normativen Theorien auszumachen, aus der sich im Diskurs über zeitgenössische Kunstproduktion vor allem die sozial- und gesellschaftskritischen Haltungen in Anlehnung

an Cultural Studies, siebziger Jahre-Kunst oder die Unterstreichung der Prozesshaftigkeit von ästhetischer und Kunstproduktion hervortut. Der Kunstbegriff wurde dabei bereits einem Kulturbegriff angenähert, der nicht mehr vom Subjekt des einen Autors (oder seltener: der einen Autorin) als ProduzentIn eines Kunstwerks ausgeht, sondern an der soziokulturellen, politischen Dimension kreativen (Gruppen)Handelns orientiert ist. [...]

Was aber spricht nun dagegen, "Kunst" als gesellschaftliche Begrifflichkeit aufzugeben zu Gunsten eines heterogenen, vielseitigen, offenen Begriffs von "Kultur"?

Jener gesellschaftliche Sektor nämlich, der neben dem ersten und zweiten der Industrie und Dienstleistung nun den sozialen Bereich betrifft, würde sich, so die Argumentationen aufseiten vieler Kulturinitiativen und Kulturschaffenden, als "soziokultureller" oder eben "Sektor 3/Kultur"<sup>13</sup> jenen Aufgaben ohnehin widmen, die bisher ein veraltetes Konzept von "Kunst" übernommen hat: Ästhetische und symbolische Formulierungen würden dort in Handlungen umgesetzt, die nicht mehr bloß den Warencharakter von Kunst im Auge hätten, sondern gleich direkt Einfluss aufs soziale und politische Feld z.B. nehmen würden.<sup>14</sup> Das, was in letzter Zeit auch als "Zivilgesellschaft" wieder aufgetaucht ist, bedient sich im Zuge ihrer politischen Handlungen der vorhandenen Strukturen des Internet, wurde aber gleichzeitig durch diese erst in der vorliegenden Ausformung ermöglicht.

Die politische Dimension (netz-)künstlerischen Agierens stand dabei bereits in den frühen Ausformungen von Netz.Kunst im Vordergrund. Die auch "Telekommunikationsprojekte" genannten Konzepte und Ausführungen der siebziger und achtziger Jahre haben zum Großteil nämlich bereits eines versucht: die kommunikativen, diskursiven Möglichkeiten dieser "neuen" Medien zu benützen, um damit künstlerischen Arbeiten auch eine explizit soziale Dimension zu geben. Dabei ging es anfangs noch vor allem um die formale "Besetzung" neuer Räume. Später trat jedoch "[...] im Ereignishaften und Zufälligen der Erscheinungsformen in Netzen eine andere, eine diskursive Intention zutage. In den Netzwerken wird Kunst – und nicht bloß ihre Kritik und Analyse – selbst zum Diskurs."<sup>15</sup>

Mit *"Im Netz der Systeme"* war zum Beispiel das Ars Electronica Festival 1989 übertitelt. Dabei ging es noch um die Netze der Telekommunikation, wie es vor allem das Telefon- und Rundfunknetz war, ohne das Internet explizit zu nennen. "Radio-kunst" (Heidi Grundmann), "Interaktive Klangkunst" (Andrew McLennan), "Interaktives Kino" (Graham Weinbren) oder "Telecomputing" (Carl Loeffler) waren die Schlagworte jenes Jahres. Loeffler selbst hat dabei die Konvergenz von digitalen Medien und technischen Kommunikationsnetzwerken als Forschungsfeld bezeichnet: "Darin erforschen wir die Dimensionen erweiterter Kommunikation und Interaktivität, die durch On-line Computernetzwerke zugänglich gemacht werden, die einen Multi-user-Computer ebenso verwenden wie stand-alone-Software-Anwendungen für eine Personal-Computer-Umgebung unter Verwendung abgewandelter Maschinensprachen. Wir verwenden Computer und Telekommunikationstechnologien bei der Erforschung neu entwickelter Modelle für individualisierte und Gruppen-Kommunikation. Für kreativen Ausdruck und künstlerischen Diskurs. Wir sind Reisende im ‚telematischen Meer‘ und kartographieren die ‚elektronischen Inseln‘ zum Zwecke kultureller und gesellschaftlicher Transformation."<sup>16</sup>

Gerade wenn all diese künstlerischen Äußerungen sich in einem neuen, weil mediatisierteren und daher medial neuen Umfeld bewegen, kann erst recht auf den Begriff "Kunst" zurückgegriffen werden, um der Partei- und Tagespolitik es zu verunmöglichen, Kunst durch Abschieben ins quasi allumfassende "Kulturelle" realpolitisch zum Verschwinden zu bringen. Wie man sieht, ist im neuen Regierungsprogramm zwar genug von Kultur – etwa der Volkskultur – die Rede, von Kunst aber nur in Zusammenhang mit der steuerlichen Absetzbarkeit von Ankäufen marktgerechter Arbeiten und Produkte.

Als politische Handlung kann der "Netzkunstkultur" daher nur empfohlen werden, den volkulturellen und forscherschen Aspekt ihrer Tätigkeiten in den Vordergrund sämtlicher Argumentationen zu stellen, und somit Punkt 9. ("Forschungsschwerpunkt Volkskultur") des Kapitels "Kunst und Kultur" des neuen Regierungsprogramms zu erfüllen.

Netzkunst-Projekte, die zwischen künstlerischen und kulturellen (etwa alltagspolitischen) Ansprüchen surfen, wie es die Flut der Kommunikationspotentiale im Internet eben als Möglichkeiten offeriert, sind erst jüngst wieder vor allem vonseiten österreichischer KünstlerInnen zu beobachten. So haben zum Beispiel die meisten der künstlerischen Web-Sites automatische Links zu den Widerstands- und Resistance-Sites.<sup>17</sup> Dazu gehören eben nicht nur Initiativen und Gruppierungen, sondern auch einzelne KünstlerInnen<sup>18</sup>, die sich auf einem breiten Tätigkeitsfeld bewegen, das unterschiedliche Bereiche auslotet, ob es sich um Web-Design handelt, visuelle Projekte (turux.at) oder eben sound-konvergente, wie zum Beispiel skot.at<sup>19</sup>, die Musicclips produzieren, Sound-Bild-Files deponieren und Live Events veranstalten.<sup>20</sup>

Bekanntermaßen hat das Internet gerade in jüngster Zeit in Österreich dazu beigetragen, kulturelle und politische Aktivitäten zu kommunizieren und zu organisieren, wie dies mithilfe anderer Medien bisher nicht möglich war. Selbst über Telefon-Kommunikation konnten nie zuvor so viele Menschen gleichzeitig innerhalb kürzester Zeit mit einer solchen Quantität und Qualität an komplexer und vielseitiger Information versorgt werden. Das Internet scheint sich also für zielgerichtete Aktionen besonders hilfreich zu erweisen. Kultur als Kommunikation bzw. Informationsaustausch als kulturelle Handlung treffen sich hier in einer experimentierfreudigen Umgebung, deren Inhalte sich visuell-akustisch genauso niederschlagen, wie auf politischem Feld. Gruppierungen aus dem kulturellen Bereich kooperieren mit KünstlerInnen und AktivistInnen jeglicher Provenienz, wenn es um die zielgerichtete Nutzung des Systems Internet für politische (= kulturelle) Belange geht.<sup>21</sup> Besonders ist in diesem Zusammenhang auf die eminent wichtige Rolle der Netzkulturinitiativen in Wien und den Bundesländern hinzuweisen, wie dies etwa servus.at, subnet.at, mur.at, public netbase u.v.m. sind, die einen freien Internetzugang für alle fordern (Public Access), wobei der Schwerpunkt dabei auf der Vermittlung aktiver (im Gegensatz zu passiver, konsumistischer) Mediennutzung liegt.

Die potenzielle Macht und der Einfluss der Internet-Community auch auf das Wirtschaftssystem hat sich unlängst gezeigt: Gegen die Künstler-Gruppe etoy wurde ein Verfahren vonseiten des US-amerikanischen Spielzeugkonzerns eToys angestrengt, das die Aufgabe des domain-Namens der Künstler mit dem Argument der Möglichkeit der Namensverwechslung verlangte.<sup>22</sup> etoy selbst beschreiben das Projekt so: "Der Sieg der Schweizer Künstlertruppe etoy gegen den E-Commerce-Gigant eToys hat aller Welt eindrücklich vorgeführt, wie radikal die neuen Informationstechnologien bestehende Machtverhältnisse verändert haben. Das kostbarste Gut eines virtuellen Unternehmens ist ihr Image und ihr Ansehen. Wer das aufs Spiel setzt, ist erledigt in einer Ökonomie, die Geld in erster Linie über Aufmerksamkeit generiert. Der amerikanische Spielzeugvertrieb hatte Ende letzten Jahres kurzerhand die etoy-Domäne schließen lassen. Daraufhin rekrutierten die Webaktivisten ein wackeres Heer freiwilliger Netzagenten und schickten sie unter dem Decknamen TOYWAR in den Krieg. Es dauerte nicht lange, bis der vermeintlich übermächtige Konzern klein begeben musste. Die subversive Kampfstrategie der etoy-Agenten fuhr dem Spielzeugvertrieb die wohl schmachlichsten Niederlage ihrer kurzen Unternehmensgeschichte ein. Schadensbilanz bisher: 500.000 Dollar Anwaltskosten, einen PR-Alptraum in unvergleichlichem Ausmaß und einen Verlust von 4 Milliarden Aktienkapital. [...] etoy ist weder Firma noch Kunstgruppe, sondern eine Glaubensgemeinschaft, die die traditionellen Wertvorstellungen des Turbokapitalismus und der Kunstwelt gleichermaßen gewitzt konterkariert. etoy-Produkte kann man nicht einfach kaufen. Ihre Kunst existiert lediglich in Form von Aktienpapieren. Der Wert eines etoy-Share

Units entspricht dem kulturellen Wert der ETOY Corporation, der wiederum vornehmlich aus der elektronischen Marke etoy besteht. Mit TOYWAR haben etoy den Weitblick ihres Konzeptes eindrucksvoll bestätigt. Der Geschäftserfolg hängt heute nicht von Finanzkraft und Marktposition eines Unternehmens, sondern in erster Linie von intelligentem Electronic Branding ab.”<sup>23</sup>

Netzkultur sollte als etwas anderes verstanden werden als Netzkunst. Netzkunst ist, wenn künstlerisch ausgerichtete Projekte sich die Strukturen (auch die ausgelagerten, in das soziale oder ökonomische Feld reichenden) des Internet zunutze machen und mit ihnen und durch sie agieren bzw. sie reflektieren. Dies kann auf rein ästhetischer Ebene ebenso passieren wie auf einer rein handlungsorientierten, meistens werden solche Zuordnungen gerade aber bei den interessanteren künstlerischen Projekten überschritten bzw. deren Obsoletheit thematisiert.

Netzkultur hingegen umfasst ein Genre von Aktivitäten rund ums Internet, die von der Vermittlung von Medienkompetenz über strukturierte Aufbauarbeit und Zurverfügungstellung technischer Mittel bis zu explizit auf das kulturelle, soziale oder politische Feld ausgerichtete Handlungen mit und via Internet reicht. Fast immer handelt es sich dabei um grenz-, raum- und spartenübergreifende Projekte auf mehreren Ebenen und Feldern, deren Ausrichtung weniger auf ästhetische Neuformungen oder Experimente als künstlerische Produktionen als auf Veränderungen im alltagskulturellen Feld zielen. Dazu zählt auch das Verständnis vom Umgang mit den digitalen Medien als einer neuen Kulturtechnik. Netzkunst ist Teil der Netzkultur, Netzkultur ist mitunter Thema von Netzkunst.

---

1 Die ab Mai 2000 laufende Ausstellung der Generali Foundation, Wien, unter dem Titel *RE-PLAY* bezieht sich etwa wieder ganz bewusst auf die "Anfänge internationaler Medienkunst in Österreich" und setzt sich dort explizit mit den "Anfängen von Kunst und elektronischen Medien in Österreich" bzw. den "österreichischen PionierInnen der Medienkunst" auseinander. (zit. aus: Pressevorinformation, März 2000)

---

2 Braun, Reinhard: Kunst zwischen Medien und Kunst. In: Aigner, Carl/Hölzl, Daniela (Hg.): Kunst und ihre Diskurse. Österreichische Kunst in den 80er und 90er Jahren, Passagen Verlag. Wien 1999, S. 161 – 174, S. 161

---

3 ebd. S. 162f

---

4 Manovich, Lev: Über totalitäre Interaktivität. In: Telepolis. Die Zeitschrift für Netzkultur. Nr. 1. Bollmann. März 1997, S. 123 – 127, S. 125f

---

5 ebd. S. 126

---

6 vgl. dazu die Publikation: Eigenwelt der Apparatewelt. Pioneers of Electronic Art. Ars Electronica 1992. (Ed.: Dunn, David). Linz 1992

---

7 Graw, Isabelle: Man sieht, was man sieht. Anmerkungen zur Netzkunst. In: Texte zur Kunst. 8. Jahrgang. Heft 32. Köln. Dezember 1998. S. 18 – 31 (S 19)

---

8 ebd. S. 23

---

9 ebd. S. 31

---

10 vgl. Tholen, Georg Christoph: Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität. In: Schade, Sigrid/Tholen, Georg Christoph (Hg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien. Wilhelm Fink Verlag. München 1999, S. 15 – 34, S. 28

---

11 ebd. S. 29

---

12 Albert Oehlen in einem Gespräch mit Susanne Leeb: Metamalerei. In: Texte zur Kunst. 9. Jahrgang. Heft 36. Köln. Dezember 1999, S. 54

---

13 Dieser Begriff wurde von der IG Kultur Österreich geprägt und vor allem in einer Konferenz von 31. März bis 2. April 2000 in Wien diskutiert. Siehe auch: Kulturrisse. Zeitschrift für Service und Diskurs der autonomen Kulturarbeit. Spezial zur Konferenz. Wien 2000

---

14 So schreibt Gerald Raunig, Vorstand der IG Kultur, zum Begriff "Zivilgesellschaft" folgendes: "Der dritte kulturelle Sektor, diese aus der ökonomischen Theorie zum Dritten Sektor ausgeliehene Bezeichnung eines völlig heterogenen zivilgesellschaftlichen ‚Sektors‘ im kulturellen Feld, mutiert nun im Schatten seines größeren Bruders ‚Zivilgesellschaft‘ zum Kampfbegriff. Einerseits haben aufgrund der Zuspitzung der politischen Situation immer mehr Initiativen klare Positionen bezogen und ihre Funktionen der Herstellung und Nutzung öffentlichen Raums redefiniert, so werden jetzt zum Beispiel die politischen Aktionen aus dem Kunstfeld von ‚performing resistance‘ und ‚gettoattack‘ oder die freien Radios in ganz Österreich oder die realen Diskussionsräume der Kulturinitiativen zwischen Feldkirch und Oberwart. Andererseits wird von rechter Seite der Definitionskampf über sowohl den Kunst- als auch den Kulturbegriff verschärft, der die Spaltung in eine ‚politische‘ (‚schlechte‘) und eine ‚unpolitische‘ (‚gute‘) Kultur nahe legt [...]“ In: Der Standard. Wien, 31. März 2000, S. 37

---

15 Ries, Marc: Netzkunst – Kunst der Netze. In: Aigner, Carl/Hölzl, Daniela (Hg.): Kunst und ihre Diskurse. Österreichische Kunst in den 80er und 90er Jahren. Passagen Verlag. Wien 1999, S. 175 – 192, S. 178

---

16 Loeffler, Carl: Telecomputing und die digitale Kultur. In: Im Netz der Systeme. Für eine interaktive Kunst: Ars Electronica Linz (Hgg. Von G. J. Lischka und Peter Weibel). Kunstforum International. Bd. 103. Köln, September/Oktober 198. S. 128 – 133, S. 129

---

17 zum Beispiel:

<http://widerstand.netbase.org/>  
<http://www.stophaider.com>  
<http://gegenschwarzblau.cjb.net/>  
<http://xarch.tu-graz.ac.at/publ/declaration/>  
<http://welcome.to/linkswende>  
<http://www.undergroundresistance.org>  
<http://www.dextro.org/krise/>  
<http://www.zivildienst.at/widerstand-links.htm>  
<http://www.aktion-zivilcourage.at/>  
<http://www.t0.or.at/gettoattack/>  
<http://www.demokratische-offensive.at/>  
<http://www.popo.at/>  
<http://www.sos-mitmensch.at/>  
<http://www.ubermorgen.org/>  
<http://www.rassismus.at/>  
<http://www.lot.at/boycott.html>  
<http://www.servus.at/kanal/gegenschwarzblau/index.html>  
<http://www.volkstanz.net>

---

18 zum Beispiel konsum.net, Tina Frank, lia u.a.

---

19 eine Formation von Tina Frank und Mathias Gmachl (ehemals farmers manual)

---

20 zum Beispiel:

[www.skot.at/watch](http://www.skot.at/watch)  
[www.turux.org/](http://www.turux.org/)  
[www.silverserver.co.at/lia/lia3/snd/](http://www.silverserver.co.at/lia/lia3/snd/)

---

21 vgl. zum Beispiel:

[www.mongrel.org.uk](http://www.mongrel.org.uk)  
[www.rtmark.com/](http://www.rtmark.com/)  
[www.obn.org](http://www.obn.org)

---

22 vgl.

<http://www.etoy.com>  
<http://www.toywar.com/shop>  
<http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/te/5768/1.html>

---

23 zit. aus:

<http://www.monomedia.hdk-berlin.de/> (6apr00)



## 7.4.18h

F. E. Rakuschan

### tele-symbiosis. Globalkultur zwischen Neoliberalismus, republican-turn und Lebensästhetik

In der Vorankündigung zu meinen Ausführungen habe ich die Begriffe Kommunikation, Medien und Kultur mit Absicht lediglich durch Schrägstriche getrennt. Damit wollte ich hervorheben, dass etwa die Kultur in meinem Vortrag nicht als isolierter, statischer und objektivierter Gegenstand verhandelt wird, sondern in der Definition: Kultur "als expressiv symbolischer Aspekt jeden sozialen Verhaltens" (Breidenbach/Zukrigl 1999). Dieser Kulturbegriff stützt sich nicht auf die Verifikation generalisierbarer Hypothesen, sondern folgt den dynamisch-komplexen Prozessen von kultureller Produktion, Distribution, Zirkulation, Konsumption und Reproduktion.

0.

Damit Einsichten über unsere Lebenswelt angemessen gelingen können, ist es unumgänglich, in jenen Kategorien zu denken bzw. diese verstehen zu lernen, die unsere heutige Welt wesentlich mitgestaltet haben. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an das kartesianisch-newtonsche Fundament, das im spezifischen Kontext des 17. Jahrhunderts in Europa entstand und das erst an der Wende zum 20. Jahrhundert vorrangig durch die Entwicklungen in der Physik unübersehbare Risse erhielt. Ilya Prigogine, der nicht nur mit seinem 1979 erschienenen Buch *Vom Sein zum Werden* zu den aktuellen Denkmodellen beigetragen hat, sondern mit seiner wissenschaftlichen Arbeit insgesamt, bringt es auf den Punkt, wenn er schreibt, "dass seit der Formulierung des Zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik im 19. Jahrhundert die Tendenz zur Erforschung komplexer Systeme weiter fortgeschritten ist. Heute schließlich können wir in gewisser Vereinfachung sagen, dass unser Interesse sich von der Substanz auf die Beziehungen, auf die Kommunikation, auf die Zeit verlagert" (Prigogine, Stengers 1990, 12). Weiters verweise ich auf die publizistische Grundsteinlegung der Kybernetik im Sommer 1947 durch Norbert Wiener und ihre interdisziplinäre Weiterentwicklung, in der Ansätze aus der Regeltechnik, Mathematik, Neurobiologie, Biophysik, Psychologie und Soziologie integriert und in der Folge – so seit den frühen sechziger Jahren – in den Kognitionswissenschaften zusammengefasst wurden. Die diesen Disziplinen zu Grunde liegenden Denkfiguren haben nicht nur das klassische Weltbild tiefgreifend transformiert, d.h. zugleich unsere traditionellen Vorstellungen von Subjekt und Welt erschüttert, sondern auch Optionen mit dem Versprechen freigesetzt, jenen Problemen erfolgreich begegnen zu können, die mit den Entwicklungen der immer komplexer werdenden Gesellschaften auftreten.

1.

Der Anspruch, Sachverhalte in ihrer Komplexität erfassen zu wollen, erfordert es, Konsumenten als ein soziales und semiologisch-kulturelles Phänomen darzustellen.

Erst damit wird deutlich, dass die Medientexte der modernen Kommunikations- und Informationstechnologien ganz wesentlich die Gewohnheiten und Praktiken des Alltagslebens mitformen. Auch wenn wir die vielfältigen textuellen und institutionellen Mechanismen medialer Ideologieproduktion im Blick behalten – etwas deutlicher: die Re/Produktion bestimmter Bedeutungen zur Absicherung hegemonialer Positionen hinsichtlich ökonomischer, politischer und sozialer Machtzusammenhänge –, landet dieser ethnographische Ansatz keineswegs einfach beim Kulturpessimismus. Vielmehr zeigt er, dass Konsum insgesamt als aktive Produktion von Kultur wahrgenommen werden muss. Denn auch transnationale Medien- und Warenangebote, die global an die Weltgesellschaft adressiert sind, werden bei allen Homogenisierungsklischees lokal sehr unterschiedlich rezipiert, kulturell ausdifferenziert und interpretiert. Auch in den Prozessen der kulturellen Globalisierung werden so die Bedeutungen und Verwendungsweisen der Produkte mitproduziert. Unter diesem Aspekt kann es nicht verwundern, dass sich soziale Phänomene von der Produktion bis zur Konsumtion teils sehr asymmetrisch und widersprüchlich darstellen. Denn Kommunikation, Medien und Kultur müssen in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit und Einflussnahme verstanden werden; oder anders ausgedrückt: sie müssen als eine ineinander verwobene Textur vorgestellt werden, deren Gefügestand permanenten Veränderungen unterworfen ist. „Kulturen halten nicht still, um sich porträtieren zu lassen“, schreibt Clifford. „Jeder Versuch ihrer Stillstellung führt zu Vereinfachungen und Ausschließungen [...]“ (Clifford 1986, 10).

Im Anschluss an den Clifford möchte ich darauf hinweisen, dass es ein Verdienst der britischen Cultural Studies wie auch sogenannter postmoderner Theorien ist, dass – bei aller Sinnhaftigkeit der Unterscheidung in bestimmten Kontexten – soziokulturelle Prozesse der High- und Low-Culture mit derselben Aufmerksamkeit abgehandelt werden. So wie die heute gängigste Sozialisationsausprägung westlicher Gesellschaften, der sogenannte Multioptionstyp, sich sehr unterschiedlichen kulturellen Manifestationen zuwendet, beinhaltet die kulturelle Produktion unter dem ethnographischen Aspekt alles von der Oper bis zum Tageshit, von der Literatur bis zur Soap Opera, einschließlich der Manifestationen diverser sozialer Bewegungen, beispielsweise jene, die von feministischen und multikulturellen/ethnopluralistischen Theorien geprägt sind – um die ganze Bedeutung von Geschlecht, Klasse, Rasse, Ethnie, Nationalität, sexuelle Präferenzen usw. auszuloten. Oder wie es Judith Butler in *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Butler 1990, dt. Übersetzung *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991) ausgedrückt hat: „Das ‚Udenkbare‘ gehört also vollständig in die Kultur hinein; vollständig ausgeschlossen ist es hingegen von der herrschenden Kultur“ (Butler 1991, 121).

## 2.

Judith Butler gilt als die Referenztheoretikerin, wenn es um politische Theorien des Feminismus geht. Vorrangig geht es in ihren Analysen um „die Frau“ als politisches Subjekt und die sozialen Bedingungen ihrer Möglichkeit im Kontext gegenwärtiger empirischer Verfasstheit von Politik. Ihre zentrale These, dass Geschlechtlichkeit, sowohl die Geschlechtsidentität (gender) als auch den Geschlechtskörper (sex) betreffend, eine diskursive Konstruktion ist, bietet ganz allgemein einen Schlüssel zum Verständnis aktueller Subjektkonzeptionen. Sowohl in Korrespondenz zu Jacques Lacans psychoanalytischer Theorie, nach der Individuen erst durch die Unterwerfung unter das Gesetz der symbolischen Ordnung ihre Subjektkonstitution erlangen können, als auch im Anschluss an Michel Foucault entwirft Butler eine Subjektverfasstheit, die sich im Zusammenhang juristisch-repressiver Macht und strategisch-produktiver Macht immer wieder neu „erschaffen“ und behaupten muss.

Das Subjekt ist also – nach Foucault – mit Strafandrohung bei Nichtbefolgung von Gesetzen unterworfen, die durch einen repressiven und sanktionierenden juristischen Diskurs als geltende Werte und Normen formiert werden. In Übereinstimmung mit Lacan, Barthes, Foucault und Bourdieu müssen wir also einerseits zur Kenntnis nehmen, dass die vermeintlich ureigene Subjektivität bloß das Produkt von internalisierten Disziplinar- und Kontrolltechniken ist, die sich in den diversen lebensgeschichtlichen Sozialisationsphasen in unser je eigenes Dispositionssystem einschreiben. Andererseits liegt aber im Zwang des juristisch-produktiven Diskurses zugleich die Aufforderung zum Zuwiderhandeln gegen die auferlegten Verbote, womit sich die Perspektive der strategisch-produktiven Macht seitens der Subjekte eröffnet. Butler nennt diese Aufforderungen “Vektoren der Macht” (Butler 1995, 249) bzw. “Subjektpositionen”, die dem Subjekt als “Bedingung und [...] Anlass für ein weiteres Handlungsgeschehen” (Butler 1995, 249) die Basis geben.

Diese Subjektkonzeption stimmt auch mit Diskursen überein, die sich im Anschluss an interdisziplinäre Traditionen zum Ziel gesetzt haben, Modelle für Handlungsorganisation zu entwerfen. Diese Modelle sind für unser Thema insofern von Interesse, weil sie in Korrespondenz sowohl zu weiterführenden Diskussionen der allgemeinen Systemtheorie von Niklas Luhmann stehen, als auch zum Diskurs des sogenannten Neuen oder Radikalen Konstruktivismus, der heute als wissenschaftstheoretisches Konzept zur Darstellung von Vernetzungen und Systemleistungen schlechthin Geltung hat.

### 3.

Kurz gefasst also: Allen Einheiten sozialer Zusammenhänge, egal ob systeminterne oder aus der Umwelt eines sozialen Systems stammend, ist gemeinsam, dass sie strukturelle Determiniertheit und Koppelung aufweisen (Maturana, Varela 1984). Beide Begriffe müssen in einem dynamisch-komplexen Zusammenhang verstanden werden. Personen und ihre Artikulationen beispielsweise gehen keinesfalls bloß aus einem Kontext hervor, sind demnach nicht einfach durch ein Milieu determiniert und gekoppelt. Vielmehr steht die Person und Artikulation “Kraft ihrer Struktur” und “Interaktion” mit ihrem Milieu in einem Wirkungszusammenhang, der für einander Quelle von Perturbationen ist. Der Schlüsselbegriff in diesem zirkulären Verhältnis heißt Interaktion. “Es ist wichtig, die besondere Äußerung oder Handlung als Teil des ökologischen Subsystems, das als Kontext bezeichnet wurde, anzusehen, und nicht als Produkt oder Auswirkung dessen, was vom Kontext übrig bleibt, nachdem das Stück, das wir erklären wollen, aus ihm herausgeschnitten wurde.” (Bateson 1981, 436)

Mit diesem Ansatz kehren wir jetzt nochmals zu den Modellen für Handlungsorganisation zurück. Zentraler Begriff der angesprochenen Modelle ist das Programm bzw. die Programme. Der Programmbegriff resultiert aus der Mehrebenenkonzeption, die so seit den achtziger Jahren für ein Umdenken bei der Frage nach komplexen Phänomenen steht; eine Konzeption, die der Neurobiologe Francisco J. Varela als eine der wichtigsten Innovationen der Kognitionswissenschaften bezeichnet hat. Wie schon zuvor angesprochen, werden bei der Mehrebenenkonzeption rekursive Strukturen als eine zirkuläre Organisation zwischen einer niedrigeren und einer höheren Ebene konstruiert. Dabei gewinnen Phänomene in dem Maße an Klarheit, in dem “kreative Zirkelschlüsse” Vorgänge des Lebens und des Sozialen transparent machen.

Der Satz “Willst Du erkennen, lerne zu handeln” (von Foerster 1985, 59), der von Heinz von Foerster stammt, einem der Begründer des Radikalen Konstruktivismus, lässt schon erkennen, dass die Mehrebenen-Konstitution eine paradoxe Struktur aufweist: Ist die soziale Wirklichkeit auch ein Konstrukt – denken Sie an Lacans

symbolische Ordnung oder an Foucaults juridisch-repressive Macht, die wesentlich den Rahmen für die Konstruktion sozialer Wirklichkeit vorgibt –, unterliegt jede Handlung demnach automatisch einer externen Steuerung. So gewinnt aufgrund reziproker, struktureller Kopplung die individuelle Handlung gerade durch die externe Handlungsregulation an Bedeutung, als aktive Teilhabe an der Formung des Sozialen. Manfred Hennen hat vorgeschlagen, den eher negativ konnotierten Begriff der Handlungsregulation durch Programmbindung, im Sinne von Bindung an Programme des Handelns zu ersetzen (Hennen 1994). Programme verknüpfen Dinge, Personen und Symbole; sind kulturell gespeichertes Vorwissen mit einer eigenen Evolution, die durch Abfolgen von Versuch und Irrtum formiert wird; sind Ressource für Problemlösungen via Handlung, weil sie "Weisheit" als "Wissen um das größere Interaktionssystem" ansammeln (Bateson 1981, 558). All das beinhaltet auch, dass es keinen Widerspruch zwischen der rationalen Wahl und dem sie tragenden Affekt gibt; auch hier ist der Fall von struktureller Kopplung gegeben. Noch deutlicher kommt das im Begriff "flow" zum Ausdruck, der Mitte der achtziger Jahre für hochmotivierende Hochleistungsprogramme geprägt wurde (Csikszentmihalyi 1985). Programme in Verbindung mit sozialer Motivation bilden so einen kreativen Zirkel zwischen den Polen vorsozialer Adaption und sozialer Steuerung.

#### 4.

Wie hilfreich es ist, zum besseren Verständnis unserer aktuellen Lebenswelt auf diverse Theorien zuzugreifen, erweist sich gleich, wenn wir uns wieder dem Verhältnis von Konsumenten und der sogenannten Massenkultur zuwenden. Nach den vorangegangenen Hinweisen wäre es jetzt geradezu grotesk, diese Konsumenten einfach als "Kulturtrötel" bezeichnen zu wollen. Um wieder bei Foucaults Modell zweier Arten von Macht anzuschließen, ist es vielmehr so, dass Subjekte zwischen juridisch-repressiver Macht (das Hegemoniale) und strategisch-produktiver Macht (die gegenhegemoniale Macht eigener "Subjektposition" nach Butler), in einem komplexen und multidimensionalen Kontext kulturell produktive Rezeptionsleistungen erbringen. Diese Rezeptionsprozesse formieren als integraler Bestandteil die diversen populärkulturellen Praktiken, die wiederum als Ausdruck von Mikro- und Makroprozessen verstanden werden müssen.

Deutlicher als je eine Jugendkultur zuvor, hat das Aufkommen der Techno- bzw. Electronicszenen im letzten Jahrzehnt bewusst gemacht, dass das Hegemoniale mit der Textur des Populären eng verwoben ist. Fraglos sind kulturelle Artikulationen dieser Art Ausdruck strategisch-produktiver Macht von Subjekten, die im Rahmen gesellschaftlicher Vorgaben ihre Existenzbedingungen "subversiv" weitgehend selbst bestimmen wollen. Diese kulturellen Praktiken sind Formen symbolischer Aneignung von Welt, allerdings einer Welt, die strukturell und global wesentlich ein Produkt hegemonialer Konfigurationen ist. Was in diesen angesprochenen Kulturformen unübersehbar ist, läuft jedoch auch in fragmentierten, marginalen, ja fast unsichtbaren Taktiken, mit denen sich Subjekte der hegemonialen Ideologieproduktion zu entziehen versuchen.

Mit der Betonung auf: zu entziehen versuchen, plädiere ich für den Vorschlag von Marcus (1986), über das herkömmliche Verständnis von Hegemonie hinaus einer spezifischeren und kontextualisierten Begrifflichkeit zu folgen. Bei allem Respekt gegenüber der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule, behindern die deutlich ideologisch geprägten Begriffe wie Kulturindustrie oder Massenkultur die differenzierte Einsicht in einen Zusammenhang, der von kulturellen Widersprüchen geprägt ist. Um dem gesamten kulturellen Spektrum, nicht zuletzt auch den oppositionellen Praktiken gerecht werden zu können, ist es sinnvoller, stattdessen insgesamt von Medienkultur zu sprechen (Kellner 1995).

Die Zirkulation unterschiedlicher Begriffe von Kultur, die teils sehr eng gefasst schon mal bei Mozart enden kann, im anderen Extrem Phänomene der sogenannten Kulturalisierung mit einschließt, also Sachverhalte, bei denen rein kommerzielle Strategien PR-mäßig mit dem Kulturetikett gepusht werden, verweist darauf, dass Kultur auch als sogenannter "leerer Signifikant" fungiert. Ein Signifikant also, der selbst so weit entleert ist, dass sich alle antagonistischen Diskurse in der Gesellschaft mit dem Anspruch der je eigenen Besetzung darauf beziehen können. Kultur ist demnach sowohl begrifflich als auch als Sozialraum – im Verbund mit Kommunikation und Medien – in den politischen Auseinandersetzungen heftig umkämpft.

## 5.

Elefantenhochzeiten, wie unlängst die Fusion zwischen dem weltgrößten Internet-Provider America Online (AOL) und Time Warner, scheinen in steter Regelmäßigkeit alle paar Wochen in den Nachrichten der Medien auf. Und erinnern uns wieder mal daran, dass sich die Kommunikationsindustrien – wie andere wirtschaftliche Bereiche – durch die Transnationalisierung weiterhin in einem Prozess tiefgreifender ökonomischer und institutioneller Umstrukturierung befinden. Dabei ist evident, dass die Veränderungen, die das weltweite Mediensystem konfigurieren, als weiterer Ausbau hegemonialer Kräfteverhältnisse verstanden werden müssen. Wir erleben jetzt die größten Kapitalkonzentrationen in der Geschichte der Menschheit. Schon heute verfügen die fünf reichsten Banken der Welt über mehr Vermögen als die Regierungsreserven der USA, Japans und Deutschlands zusammen (Martin, Schuhmann 1997). Auch wenn der internationale Börsen- und Devisenhandel, die Banken, Investitions- und Versicherungsgesellschaften elektronisch zu einem einzigen dezentralisierten Organismus zusammenwachsen werden, mit der Expansion des globalen Kapitals gewinnen auch die globalen Banken mit ihren involvierten Größenordnungen enorm an Macht.

Wie die Finanzmärkte heute zeigen, haben die Produktionsfaktoren Arbeitskraft, Kapital und Rohstoffe – die Trias, die bislang Kapitalvermehrung sichern konnte – ihre Verbindlichkeit endgültig verloren. Ein ungebremster Anarcho-Kapitalismus zwischen Off-shore und Derivatengeschäften macht es heute den superreichen Investmentfonds und Weltkonzernen möglich, ganze Nationalstaaten ökonomisch schachmatt zu setzen. Das bestätigte schon Hans Tietmeyer, Chef der deutschen Bundesbank, anlässlich des Weltwirtschaftsforumstreffen im Februar 1996 in Davos mit der Erklärung: "[...] dass sich die meisten Politiker immer noch nicht darüber im Klaren sind, wie sehr sie bereits heute unter Kontrolle der Finanzmärkte stehen und sogar von diesen beherrscht werden" (Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 3. 2. 1996). Die politischen Steuerungsmodelle der Wirtschaft, wie sie sich etwa bis in die siebziger Jahre bewährt haben, also der Keynesianismus und der Monetarismus, wurden nicht zuletzt durch das digitale Kapital unterlaufen und sind unter den aktuellen Umständen tatsächlich unbrauchbar geworden.

Es ist für uns heute evident, dass die Kapitalentwicklung – bzw. die Entwicklung der verschiedenen Kapitalsorten (nach Bourdieu, 1987) – untrennbar mit der Technikgeschichte verbunden ist. So wie es Monopolkapitalismus und Imperialismus nicht ohne Explosions- und Elektromotor hätte geben können, basiert auch der supranationale Kapitalismus – nach Beck: Globalismus – auf den Potentialen der dritten wissenschaftlich-technischen Revolution, die das Kapital mittels Computer- und Telekommunikations-Technologie von seinen einstmals notwendigen Produktionsfaktoren wie Arbeitskraft und Rohstoffen abgekoppelt hat.

## 6.

Auf der Dartmouth-Konferenz im Sommer 1956 wurde eine erste Definition der Artificial Intelligence (AI) formuliert: "Ausgangspunkt der Erörterung soll die Annahme sein, dass sich alle Aspekte des Lebens bzw. sämtliche Eigenschaften der Intelligenz so präzise beschreiben lassen, dass ihre Simulation möglich ist" (zit. nach Weizenbaum 1978). In die Forschungsstätten der AI-Hochburgen in den USA flossen, vor allem in der euphorischen Aufbruchsphase, enorme Summen an Geldmitteln, die heute ebenso beträchtlich für die verschiedenen Bereiche der Gehirnforschung aufgewendet werden. Das kann keineswegs verwundern, denn das menschliche Bewusstsein war schon immer und ist weiterhin ein Ziel von Manipulation und Modellierung zum Zweck des "social engineering", eine begehrliche Einflussosphäre im Kampf um Macht und Herrschaft.

Unter dem Aspekt der bisherigen Ausführungen verstehen wir die eminente Stellung der Informations- und Kommunikationstechnologien im Kontext einer immer wieder neu auszuhandelnden sozialen Wirklichkeit; oder anders ausgedrückt, unter dem kampfanalytischen, konflikttheoretischen Paradigma Bourdieus: eine Wirklichkeits-sphäre, die in permanenten Kämpfen immer neu formiert wird. Die Aussicht auf Erfolg in den Auseinandersetzungen steigt immer nur nach Maßgabe der Verfügbarkeit von Kapital, bzw. der im gegebenen Handlungsfeld wirksamen Kapitalsorten, wobei der Einflussnahme auf Bewusstsein – oder nach Zielvorgabe, auf eine möglichst große Mehrzahl davon – ein nicht zu unterschätzender Stellenwert zukommt.

Bei allem Gewicht des ökonomischen Kapitals kommt immer auch die jeweilige Relation zu den anderen Kapitalsorten als Kampffressource, als Machtmittel und Einsatz in die gesellschaftliche Auseinandersetzung. Und gerade das kulturelle und symbolische Kapital kann in der Konkurrenz um Legitimierung von Macht in einer wesentlich mediatisierten Wirklichkeit den Ausgang des gegebenen Konflikts entscheidend beeinflussen. Unter symbolisches Kapital wird all das subsumiert, was gemeinhin als Prestige, Renommee oder soziale Anerkennung bezeichnet wird. Bourdieu präzisiert das symbolische Kapital als eine mitunter gewaltige Macht, der es gelingt, "Bedeutungen durchzusetzen und sie als legitim durchzusetzen, indem sie die Kräfteverhältnisse verschleiert, die ihrer Kraft zu Grunde liegen" (Bourdieu 1973, 12). Die expandierenden elektronischen Medien sind die allgegenwärtigen Bühnen der gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse.

## 7.

Nach Beck (1993) unterscheiden wir zwischen "Globalismus": die Theorie und Praxis des Neoliberalismus; "Globalität": der allgemeine Vernetzungszustand der Welt; und "Globalisierung": der Prozess der weltweiten Vernetzung, der die Gestaltung aller erfordert. Letztere Definition verhindert, dass Globalisierung zu einem Angstbegriff verkommt. Einerseits ist die Ansicht berechtigt, dass Machtkonzentrationen wie beispielsweise die schon erwähnte Fusion zwischen AOL und Time Warner auf eine Gleichschaltung der Welt hinauslaufen. Etwa in der Art: CNN inszeniert in der medialen Umsetzung zwangsläufig die Ereignisse der Welt und Time Magazin steuert gleich die entsprechenden Kommentare bei – und alles findet sich auf Ihren Telekommunikations-Schnittstellen, auf Ihrem Computer, Palmtop oder Handy. Andererseits bilden sich neben diesen Monopolisierungstendenzen weltweit auch lokale Nischen aus, die wie die Global Player etwa die Satellitentechnologie nutzen.

An dieser Stelle möchte ich etwas konkreter auf den Wandel strukturierter Öffentlichkeit eingehen, wie er sich im Übergang der Weltgesellschaft von der Modernisierung zur Globalisierung darstellt. Ich habe zuvor schon darauf hingewiesen, dass die Informations- und Deutungsangebote der Massenkommunikation sehr unterschied-

lich angeeignet werden. Dabei soll nicht vergessen werden, dass gerade die Inklusionsmechanismen der Massenmedien eine Funktion erfüllen, wie sie etwa von Teilöffentlichkeiten in der Netzkommunikation nicht geleistet werden können. Indem Massenmedien vorselektierte Themen in der Art codieren, dass sie mit globalen Rezeptionsstandards in leicht verständlicher Weise ihre Adressaten erreichen, garantieren sie – gegen steigende Fragmentierung gesellschaftlicher Zusammenhänge – einzig die Orientierung an übergeordneten Referenzen, die für eine Formierung von Weltgesellschaft unabdingbar sind. In Fragen von transnationalen Anliegen, etwa im Fall von Minderheitenrechten, können Betroffene gegen Repressionen innerhalb der nationalen Grenzen gegen die eigene Regierung auf supranationaler Ebene mobilisieren und sich mit anderen Menschen in anderen Nationen verbinden. Dasselbe Anliegen, via Netzkommunikation verhandelt, mag zwar ähnliche Effekte erzielen, verbleibt aber auch im weltumspannenden Ausmaß in einer Teilöffentlichkeit, die im Unterschied zur Weltöffentlichkeit von spezialisierten Interessen und Kommunikationsformen gebildet wird.

Öffentlichkeiten auf Basis von Netzkommunikation basieren nicht zuletzt aufgrund fehlender Generalisierung eher auf Exklusion und befriedigen die User durch Kontingenzsteigerung, Entscheidungszwänge und Wahlmöglichkeiten, wie es ebenso bei der Aneignung von Lebensstilen stattfindet. Auch Ansprüche in Richtung "cyberdemocracy", die de facto den "Umbau" eines gigantischen hegemonialen, institutionellen Funktions- und Regelgefüges erfordert, können im Hinblick auf radikale Demokratisierung bzw. entsprechende Kontextsteuerung nur als kontingentes Resultat langfristiger Prozesse der Aneignung und Variation eingelöst werden. In Expertenkreisen hat sich tendenziell die Ansicht durchgesetzt, dass es bei weitem überzogen ist, Netzkommunikation als richtungsweisend für sozialen Wandel einzuschätzen. Letztendlich sind es die Vernetzungs- und Globalisierungsprozesse in wirtschaftlichen, politischen und wissenschaftlichen Kontexten, die mit den damit verbundenen Inklusions- und Exklusionsmechanismen über die medialen Kommunikationschancen entscheiden.

## 8.

Unbestritten ist aber auch, dass das weltweite Mediensystem der Massenkommunikation durch die Etablierung von Netzkommunikation seine einstige Monopolstellung als Informationsquelle verloren hat. Weniger wiegt dabei, dass es heute für Radio- und Fernsehsender selbstverständlich geworden ist, im WWW präsent zu sein, sondern dass die Redaktionen dieser Medien-Institutionen nicht mehr auf das Informationsangebot in den elektronischen Netzwerken verzichten können. Zwischen beiden Mediensystemen findet demnach vermehrte Interaktion statt, das systemtheoretisch gesprochen auf ein Interpenetrationsverhältnis hinausläuft. Diese Sachverhalte lassen sich auch mit weiterführenden Diskursen des systemtheoretischen Modells darstellen, etwa mit dem Begriff der "Interferenz" (Teubner 1989), der Effekte über Systemgrenzen hinweg aufgrund "operativer Kopplung" verständlich macht.

Wenn wir also etwa bei der Luhmannschen Konzeption ansetzen und die Massenmedien als "symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien" (Luhmann 1987) verstehen wollen, das voraussetzt, dass der Zusammenhang von Selektion und Motivation von den Konsumenten – unhinterfragt – als Einheit angenommen wird, dann ist die spezifische gesellschaftliche Funktion des weltweiten Mediensystems heute schon relativiert. Unter diesem Aspekt hat die Ansicht von Paetau seine Berechtigung, wenn er meint, dass wir "möglicherweise [...] gerade Zeugen des Zerfalls eines sozialen Systems [sind], weil die systemspezifischen Codes nicht mehr taugen, um die Anschlussfähigkeit der Kommunikation im System Massenmedien weiter aufrechtzuerhalten" (Paetau 1997, 117). Denn durch das Internet haben die diversen sozialen Systeme die Möglichkeit, sich jene Mitteilungen anzueignen, die

für ihren je eigenen Betrieb als Information Geltung haben, und sind nicht, wie zuvor, lediglich auf die Vorselektion der Massenmedien angewiesen. Die Konsequenz, systemtheoretisch dargestellt, ist die Auflösung reproduktiver Prozesse, denn ohne entsprechenden Zusammenhang von Funktionseinheiten kann die Autopoiesis nicht mehr fortgesetzt werden. Die zunehmende Integration bislang getrennter Kommunikationsmedien und die damit verbundenen Funktionsverschiebungen sind absehbar. Diese Entwicklung muss aber unbedingt wieder im Zusammenhang etwa von "User-and-Gratification-Approaches" gesehen werden, d.h. aktive User sind zugleich Akteure von Medienentwicklungsprozessen. Auch der Zusammenhang von gesteigerter Individualisierung in den letzten Jahrzehnten und der entsprechenden Mediennutzung gibt Aufschluss bei der Analyse der Funktionsverschiebungen. Der WWW-Bereich im Internet zeigt aber auch, dass die Etablierung eines Kommunikationsmediums nicht ohne Generalisierungen möglich ist.

Am angeführten Beispiel wird deutlich, wie wichtig die weiterführende Diskussion von wissenschaftstheoretischen Modellen ist. Denn die Sozialtheorie von Luhmann bspw. ist zum Verständnis gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse sehr hilfreich, bei der Beschreibung von Prozessen des Übergangs zur Globalisierung zeigen sich aber die Grenzen ihrer Anwendung.

## 9.

Die schon im Zusammenhang von Konsumverhalten erwähnte Tendenz steigender Individualisierung haben den Einzelnen immer mehr mit dem Problem konfrontiert, Distinktionsmerkmale zu entwickeln. Denn längst geht es nicht mehr darum, sich gegen eine Masse abzugrenzen. Die Ansammlung vieler Menschen ist heute ein Zusammentreffen von teils extremen Individualisten, die zumeist nur lose gemeinsame Bezugspunkte aufweisen. Das hat neben anderem zu einer Ästhetisierung des Sozialen geführt, mit der bemerkenswerten Signifikanz, dass die Artikulationsformen der klassischen Avantgarde im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in die heutige Alltagskultur vollends integriert sind.

Ich denke, es lohnt sich, dazu kurz einen Rückblick zu machen. Der Widerspruch zwischen Kunst und Funktionalismus beruht ja auf keiner wie immer gearteten Substanz der Kunst, sondern ist rein ideologischen Ursprungs. Dieser vermeintliche Widerspruch ist aber nicht nur ein Kennzeichen der modernen Kunst, sondern ist auch das dynamische Agens ihrer Produktivität. Denken Sie etwa an den gemeinsamen Anspruch von russischem Konstruktivismus und De Stijl, nämlich die Kunst mit dem modernen von der Technik geprägten Leben zu verbinden. Die Verbindung konnte nur durch Funktionalismus hergestellt werden. Im russischen Konstruktivismus leistete das der propagierte "Produktivismus" im Dienste für Volk und Staat, "für den neuen Menschen". Die Artefakte der Kunst, so die programmatische Formel, sollen als Ganzes behandelt werden, ununterscheidbar von industriellen Produkten sein und Stil soll durch Technik ersetzt werden. Das Produktionsmanifest von 1921 endet mit dem Satz: "Die kollektive Kunst der Gegenwart ist konstruktivistisches Leben" (Rodtschenko, Stepanowa 1921). De Stijl steht ideologisch dem Wirtschaftsliberalismus jener Zeit nahe. In Analogie zu den russischen Kollegen verband auch hier der Funktionalismus die Kunst mit dem gesellschaftlichen Leben. Der Schwerpunkt von De Stijl ist tendenziell ebenso angewandte Kunst von Design bis Architektur. 1923 schreibt van Doesburg mit prophetischer Weitsicht: "Kunst, wie wir sie fordern, ist weder proletarisch noch bürgerlich. Sie ist stark genug, um die gesamte Kultur zu prägen" (van Doesburg, 1923, 18).

Bestimmte Strömungen im Neoavantgardismus nach dem Zweiten Weltkrieg forderten im Rekurs auf die klassische Avantgarde mit unterschiedlichen Mitteln abermals die Verbindung von Kunst und Leben. Mit synästhetischen und spartenüber-



greifenden Artikulationsformen, wie etwa in der Fluxusbewegung, leistet – in steter Abkehr von der einstigen Hochsprache der Kunst – die Pop-Codierung den Funktionalismus, die Kunst mit der permissiven Massendemokratie zu versöhnen. Damit schließt sich gleichsam der Kreis vom Aufbruch der Kunst an der Wende zum 19. Jahrhundert, die nur in der Identifikation mit marginalisierten und nicht-künstlerischen Semantiken zu einer modernen Kunst werden konnte, bis zu den Kunst und Pop-Crossover-Artikulationen in der Kunstkultur, die geradezu entropisch die heutige Kunstlandschaft prägen. Dieser Sachverhalt kann aber nicht verwundern, wenn wir bedenken, dass die moderne Kunst untrennbar mit dem Aufstieg und dem Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensformen verbunden ist.

Der tendenziell linke Essentialismus der Neomodernisten nach 1945 wurde von den nachfolgenden Generationen durch einen Anti-Essentialismus ersetzt, der technische Rationalität mit Technotranszendentalismus ebenso mühelos verbindet, wie Funktionsorientierung mit dem biokybernetischen Paradigma. Der Slogan der Elterngeneration aus fernen rebellischen Jugendtagen, „anturnen, einstimmen und aussteigen“, wurde zu „anturnen, einstimmen und einsteigen“ upgedatet. Nicht Ausstieg, beziehungsweise Abkehr von den Funktionsbereichen der Gesellschaft ist angesagt, sondern soziale Wirklichkeit unter dem radikal konstruktivistischen Paradigma zu konstruieren. Was mit Psychedelia seinen Ausgang nahm, sich in den Keimzellen der DJ-Culture und den Biotopen von House und Rave prospektiv weiter fortsetzte, eroberte schnell über cyberdelische und cyberianische Subkulturzirkel hinaus den Alltag. In diesem Entwicklungsstrang ist auch die sogenannte Netzkunst bzw. die Netzkultur insgesamt zu situieren.

## 10.

Mit dem Phänomen einer umgreifenden Ästhetisierung des Sozialen erklärt sich nicht nur, dass so manches, das heute in der Kunstkultur als zeitgenössisches Kunstwerk präsentiert wird, verdammt alt aussieht, sondern macht auch aktuelle Tendenzen verständlich, die nur mehr in einem spezifischen Kontext als Kunst identifiziert werden können. Auch wenn es die Mehrheit des Kunstpublikums nicht wahrhaben will, die ästhetischen Konzepte und Semantiken der Moderne setzen sich in der Netzkultur weiter fort.

Galt Hybridisierung in der modernen Kunst als Verfremdungstechnik, so ist sie in der Netzkommunikation der Normalfall. Formen der Medienkommunikation verschmelzen mit ebensolchen der personalen Kommunikation. Schrift und Formen der Rede, so wie neu entstandene Zeichenvokabulare – denken Sie etwa an die sogenannten Emoticons – verbinden sich zu neuen Alphabeten, die Philippe Quéau als „hybride Schrift“ (Quéau 1996) bezeichnet, und haben Kommunikationsweisen ausgebildet, die Shank „semiotische Kommunikation“ (Shank 1993) nennt. Mit dem Ausbau leistungsstarker, breitbandiger Netzwerke und der Verfügbarkeit entsprechender Programme gehören auch akustische Medientexte längst zum Standard. Was einstmals nur in den Experimenten der literarisch-künstlerischen Moderne als deterritorialisierte Kommunikation und dekontextualisierte Information ein spezialisiertes Publikum fand – denken Sie an Montage- und Collagetechniken oder an Cut-Ups (die sich später als Samples fortsetzen) –, das alles ist im Internet fixer Bestandteil der alltäglichen Netzkommunikation. Cotton und Olivier haben dazu den Begriff „disparate multisensory information“ geprägt (Cotton, Olivier 1993).

In der Netzkultur, man denke etwa an die zahllosen Chat-Foren, geht es eben nicht bloß um Informationsaustausch, sondern um soziale Beziehungen. Ob via e-mail oder online-Kommunikation, es kommt zur Ausbildung von Gruppen und Milieus, die wiederum informelle und populäre Identitäten generieren. Diese neuen Sozialräume tragen auch zur Überwindung tradierter Identitätsvorstellungen bei, wie bspw. die

nationale Identität, die de facto eine hegemoniale Konstruktion zum Zweck der Disziplinierung des sogenannten Volkskörpers ist.

Unter dem Aspekt der Virtualisierung des Sozialen sind diese neuen Sozialräume nur unter einem konstruktivistischen Raumbegriff zu fassen. Begriffe von Handlungsfeld bis Grenzüberschreitung machen hier wenig Sinn, da diese an ein euklidisches Raumverständnis gebunden sind. Die Kommunikationen sind – nach Luhmann – eben nicht Inventar von sozialen Räumen, sondern durch sie werden soziale Räume erst geschaffen. Kommunikationen sind in der Luhmannschen Theorie die “working-units” sozialer Systeme, also konstitutiv für das Soziale. Sozialität ist demnach keine Frage von Nähe und Ferne, von Ort oder Raum. Entscheidend ist einzig die Anschlussfähigkeit der Kommunikation, um soziale Zusammenhänge auszubilden – in einer azentrischen, polydimensionalen und -kontextualen Welt.

Die Ästhetisierung des Sozialen fällt zusammen mit dem Aufkommen anti-essentialistischer Weltansicht(en) und mithin der Umstellung von Substanz auf Funktion und Code. Die Auswirkung der Ästhetisierung ist in der Zeitdimension die begrenzte Dauer; die Aufwertung der Gegenwart; die Tendenz zur Flexibilisierung und transitorischen Verfasstheit; zugleich auch die Steigerung von Unverbindlichkeit. In der Sachdimension kann die Ästhetisierung zur Normalisierung der Kontingenzerfahrung beitragen (Brunner 1997). So wie die Funktionsorientierung grundsätzlich sowohl der Steigerung als auch der Reduktion von Komplexität dient (Luhmann 1993), beinhaltet auch der Effekt der Ästhetisierung sowohl größere Wahlmöglichkeit als auch den Zwang zur Selektion. Wenn die Entwicklungsgeschichte der Medien und Formen unter dem Aspekt der Komplexitätsbewahrung betrachtet wird, dann ist sie zugleich die Geschichte der erfolgreichen semantischen Erfindungen. Die Veränderungen in den letzten Jahrzehnten erklären sich demnach auch in einem Methodenwandel der Komplexitätsbewältigung, vom Reduktionismus (Zentralisierung, Hierarchisierung) zunehmend zu Abduktion (Dezentralisierung, Zerstreuung und Vernetzung).

In der Konvergenz der Netzkultur findet sich ebenso die sogenannte Netzkunst, die in ihrer Semantik eher unterschiedslos neben Kommunikationsanboten steht, die intentional keinen Kunstanspruch erheben. Erst aufgrund einer entsprechenden Rezeptionshaltung, erschließen sich die Arbeiten der Netzkunst als Selbstreflexion der Kunst, die sich den Cyberspace als diskursiven Metaraum angeeignet hat; nicht zuletzt – wie schon die klassische Avantgarde –, um neue Funktionen der Kunst zu erproben. Wenn in der Ausstellung *sounds & files – elektronische musik, visuelle abenteuer, dynamische codes* (die bis zum 16. April 2000 im Wiener Künstlerhaus lief) der aktuelle Typus von KünstlerIn als eine Person vorgeführt wird, die permanent zwischen Clubraum, Galerie und Büro wechselt, dann erübrigt sich eigentlich mein Hinweis, dass Netzkunst, ja Netzkultur insgesamt – im Anspruch, die Sachverhalte möglichst in ihrer Komplexität erfassen zu wollen – keineswegs von den uns schon vertrauten Sozialräumen der offline-Welt getrennt existiert. Gerade die Identitäts- und Differenzbeziehungen zwischen den unterschiedlichen Wirklichkeitsbereichen machen den Thrill der sparten-, genre- und raumübergreifenden Electronic-Kultur aus. Es versteht sich auch von selbst, dass das bürgerliche Kulturmodell in diesen soziokulturellen Räumen vollends seine Geltung verloren hat.

## 11.

Schon 1992 haben Autoren in einem “programmatischen Entwurf für eine Kulturpolitik für die neunziger Jahre” (Bernard/Harauer/Reiter/Smudits/Stocker 1992) einen “Neuen Sektor” hierzulande ausgemacht. Die Matrix dieses Sektors ist die Soziokultur – analytisch in Abgrenzung zur Kunst-/Repräsentationskultur und zur Massen-/Medienkultur verstanden –, die sich im Zusammenhang dezidiert emanzipa-

torischer und partizipatorischer Diskurse unter dem Begriff "das Politische" (nach Lefort) schon seit den sechziger Jahren ausgebildet hat.

Seit Dezember 1995 hat sich in Österreich ein segment- und spartenübergreifender Diskussions- und Aktionszusammenhang mit transnationaler Anbindung entwickelt, der nach Symposien und Konferenzen – wie letzthin vom 31. 3. bis zum 2. 4. 2000 in Wien – (sektor3/kultur. Eine Konferenz der IG Kultur Österreich zu den zivilgesellschaftlichen Facetten des kulturellen Feldes) zunehmend unter dem Label sektor3/kultur in öffentliche Debatten eingreift. sektor3/kultur versteht sich einerseits als Kampfbegriff und ist andererseits die Bezeichnung des zivilgesellschaftlichen Sektors im Bereich der Kultur. Der sektor3/kultur ist am Evolutionsstrang der Soziokultur zu situieren und ist insofern ein neuer Sektor, da er in einem regen Interpenetrationsverhältnis zu den anderen kulturellen Bereichen in obiger Unterscheidung steht; also zur Kunst-/Repräsentationskultur und zur Medienkultur. Diese Feststellung soll keinesfalls über die bestehenden Exklusionsmechanismen hinwegtäuschen. Tatsache ist aber, dass sich in diesem Sektor Interaktions- und Organisationssysteme ausgebildet haben – vom lokalen Kulturverein über Interventionskunst zum freien Radiosender bis hin zum Accessprovider –, die heute mindestens als zivilgesellschaftliche Emergenzen betrachtet werden können.

Der Rückgriff auf den zivilgesellschaftlichen Republikanismus, der sich als "dritter Weg" zwischen Kommunitarismus und Neoliberalismus versteht, ist in den sozialen Kämpfen ein weltweit existierendes Phänomen – der sogenannte "republican turn". Zivilgesellschaft hat zwar als Thema durch die schwarz-blaue Regierungsbildung in Österreich schlagartig an Aktualität gewonnen, ist aber spätestens mit dem Aufkommen des Neoliberalismus zur Perspektive für alle demokratischen Kräfte geworden, die sich mit dem Faktum von 20:80-Gesellschaften nicht abfinden wollen. Über den aktuellen Anlassfall der österreichischen Regierungsbildung hinaus soll demnach nicht vergessen werden, dass die strategischen Instrumente der amerikanischen und europäischen Wirtschaftspolitik – Deregulierung, Liberalisierung und Privatisierung (nach Beck: Globalismus) – seit zirka zwei Jahrzehnten die strukturellen Konfigurationen der Hegemonie, unter der Losung "Freiheitskampf für das Kapital", weltweit neu formiert haben. Gerade das Auseinanderdriften von Sozial- und Systemintegration aufgrund des Globalismus stellt die Nationalstaaten vor neue Fragen, die nur radikaldemokratisch durch die Schaffung von Zivilgesellschaften beantwortet werden können. "Für eine demokratische Politik der Globalisierung kann dies nur bedeuten, dass sie auf der Ebene der Supranationalität zwangsläufig liberal, als Gegengewicht dazu aber auf lokaler Ebene eher republikanisch konstituiert sein muss" (Stark 1998).

## 12.

Der Auftritt von Hunderttausenden von Menschen, wie etwa bei den Großdemonstrationen in Wien, ist eine Masse ohne Anzeichen von Homogenität. Bei den einzelnen IndividualistInnen wiegt vorrangig die ganz persönliche Motivation vor nur einem allgemeinen Interesse. Niklas Luhmann hat darauf hingewiesen, dass mit dem Thema des Interesses an der Schwelle zur Neuzeit das Ende der alten Welt entschieden wurde. Motivation als Selbstbindung und Selbstachtung unter kollektiv erzeugten Nutzen- und Affektbilanzen setzt als evolutionärer Faktor in Handlungssystemen diese gesamtgesellschaftliche Tendenz weiter fort. Selbstbindung komplex gefasst, ist einerseits als Externalisierung natürlicher Handlungsressourcen auf Basis der je eigenen Disposition (nach Bourdieu) zu verstehen und andererseits als Internalisierung sozialer Ressourcen, die die Handlungsregulationen sichert. Nicht nur gemessen am aktuellen Ausdifferenzierungsstand diverser Diskurse, sondern auch angesichts empirischer Belege, müssen wir zur Kenntnis nehmen, dass Ganzheitlichkeit innerhalb einer Person nicht existiert. Die Verantwortung für "das Ganze" verliert damit ebenso seinen Sinn.

In Konsequenz dieser Sichtweise sind auch die Handlungsträger zivilgesellschaftlicher Strategien sogenannte Lebensästheten (Goebel/Clermont 1997). Lebensästhetik hat nichts mit klassisch-ästhetischem Empfinden, mit Geschmack im Sinne von Stil oder ähnlichem zu tun, sondern steht für eine Haltung, bei der es grundsätzlich um die geglückte Einordnung des eigenen Tuns ins individuelle ästhetische Ich-Konstrukt in skalierbaren Lebenswelten geht. Wofür also einstmals nur Bohemiens und vereinzelte Exzentriker standen, findet sich heute in der gängigsten Sozialisationsausprägung zwischen den 18- und 40-Jährigen: der Multioptionstyp oder auch Lebensästhet.

Die Unterschiede, die Lebensästheten voneinander trennen, selbst bei Milieuzugehörigkeit, sind mitunter enorm. Auch im Falle sozialen Engagements finden in der Regel individualisierte Egoformen zusammen, oft nur temporär in Form von losen Kopplungen interner Beziehungen, wobei Minimalkonsens und verwandte "Interaktionslogiken" (Münch 1996) schon als ausreichende Gemeinsamkeit erachtet werden. Aber gerade die Vielfalt und Widersprüchlichkeiten von Einstellungen und Selbstbezügen, das Denken in Brüchen, Recycling – Sample, Mix und Remix – u.ä.m. garantieren in der Instabilität dynamisch-komplexer Prozesse das Fließgleichgewicht der Zivilgesellschaft; d.h. das alles und auf Basis der gründenden Funktion des Konflikts in Permanenz gibt der Zivilgesellschaft Qualität und Stabilität. Der Cives der Zivilgesellschaft ist "kein Revolutionär, der sich bewusst und mit Absicht selbst aus dem demokratischen Dispositiv ausschließt" (Marchart 1999). Aber er hat auch keine Bindungen mehr an gesamtgesellschaftliche Wertorientierungen mit ihrem Verpflichtungsmodell, sondern findet nur Zuspruch für eine Wertegemeinschaft auf Basis je eigener Motivation als Selbstbindung. Die Welt des Sozialen kann heute nur mehr unzureichend mit dem Begriff Gesellschaft beschrieben werden. Knapp formuliert gilt demnach: Programme (siehe unter 3) vor Gesellschaft und Nation.

#### Literatur:

- Bateson, Gregory (1981): Ökologie des Geistes. Frankfurt/M.
- Beck, Ulrich (1986): Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt/Main.
- (1993): Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung. Frankfurt/Main.
- Bernard, Jeff; Harauer, Robert; Reiter, Wolfgang; Smudits, Alfred; Stocker, Kurt (1992): Kulturpolitik für die neunziger Jahre. IKUS Lectures/Materialien. Wien.
- Bourdieu, Pierre; Passeron, J. C. (1973): Grundlagen einer Theorie der symbolischen Gewalt. Frankfurt/M.
- Bourdieu, Pierre (1987): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/M.
- Breidenbach, Joana; Zukrigl, Ina (1998): Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt. München.
- Brunner, Reinhard (1997): Die Fragmentierung moderner Gesellschaften. In: Barbara Becker, Michael Paetau (Hg.), Virtualisierung des Sozialen. Frankfurt/M, New York.
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main.
- (1995): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin.
- (1998): Hass spricht. Zur Politik des Performativen. Berlin.
- Clifford, J. ; Marcus, G. (1986): Writing Culture. Berkeley.
- Cotton, Bob; Olivier, Richard (1993): Understanding Hypermedia. London.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1985): Das Flow-Erlebnis. Stuttgart.
- Derrida, Jaques (1991): Gesetzeskraft. Der "mystische Grund der Autorität". Frankfurt/Main.
- van Doesburg, Theo (1923): anti-tendenzkunst. In: De Stijl 6, Nr. 2.

- von Foerster, Heinz (1985): Das Konstruieren einer Wirklichkeit. In: Paul Watzlawick (Hg.), Die erfundene Wirklichkeit. München, Zürich.
- Foucault, Michel (1973): Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt/M.
- (1974): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/M.
  - (1976): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M.
  - (1978): Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin.
- Gilgenmann, K. (1994): Kommunikation mit neuen Medien. Sociologia Internationalis. 32. Jg., Heft 1.
- Goebel, Johannes; Clermont, Christoph (1999): Die Tugend der Orientierungslosigkeit. Reinbek bei Hamburg.
- Halbach, Wulf R. (1994): Interfaces. Medien- und kommunikationstheoretische Elemente einer Interface-Theorie, München.
- Haraway, Donna (1995): Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt/M.
- Hejl, Peter M. (1987): Konstruktion der sozialen Konstruktion: Grundlinien einer konstruktivistischen Sozialtheorie. In: Siegfried J. Schmidt (Hg.), Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus. Frankfurt/M.
- (1994): Die Entwicklung der Organisation von Sozialsystemen und ihr Beitrag zum Systemverhalten. In: Gebhard Rusch, Siegfried J. Schmidt (Hg.), Konstruktivismus und Sozialtheorie. Frankfurt/M.
- Hennen, Manfred (1994): Motivation als Konstrukt einer Sozialtheorie. In: Konstruktivismus und Sozialtheorie, a. a. O.
- Kellner, Douglas (1995): Media Culture, Cultural Studies, Identity and Politics, Between the Modern and the Postmodern. London, New York.
- Kondylis, Panajotis (1991): Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform: Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne. Weinheim.
- Lacan, Jaques (1973, 1975, 1980): Schriften I, II und III, hrsg. von Norbert Haas, Hans-Joachim Metzger Olten und Freiburg.
- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal (1991): Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus. Wien.
- Lefort, Claude; Gauchet, Marcel (1990): Über die Demokratie. Das Politische und die Institutionalisierung des Gesellschaftlichen. In: Ulrich Rödel (Hg.), Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie. Frankfurt/Main.
- Luhmann, Niklas (1987): Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt/M. – (1993): Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 1, Frankfurt/M.
- Marchart, Oliver (1998): Gibt es eine Politik des Politischen? Démocratie à venir betrachtet von Clausewitz aus dem Kopfstand. In: ders. (Hg.), Das Undarstellbare der Politik. Zur Hegemonietheorie Ernesto Laclaus. Wien.
- (1999): Das Ende des Josephinismus. Zur Politisierung der österreichischen Kulturpolitik. Wien.
- Marcus, Georg E.; Fischer, Michael M.J. (1986): Anthropology as Cultural Critique. Chicago, London.
- Martin, Hans-Peter; Schuhmann, Harald (1997): Die Globalisierungsfalle. Reinbek bei Hamburg.
- Maturana, Humberto R.; Francisco J. Varela (1990, OA 1984): Der Baum der Erkenntnis. Bern, München.
- Maturana, Humberto R. (1982): Erkennen. Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit. Bauschweig.
- Münch, Richard (1996): Risikopolitik. Frankfurt/M.
- Prigogine, Ilya; Stengers, Isabelle (1990): Dialog mit der Natur. München.
- Paetau, Michael (1997): Sozialität in virtuellen Räumen. In: Barbara Becker, Michael Paetau (Hg.), Virtualisierung des Sozialen. Frankfurt/M, New York.
- Quéau, Philippe (1996): Die virtuellen Orte. Hybridisierung und Konfusion der virtuellen Räume. In: Stefan Iglhaut/Armin Medosch/Florian Rötzer (Hg.), Stadt am Netz. Ansichten von Telepolis. Mannheim.
- Rodtschenko, Alexander; Stepanowa, Warwara (1921): Produktionsmanifest. Zit. Nach Tendenzen der zwanziger Jahre (1977), Katalog (zit. Anm. 42, S. 102) Berlin.

- Schmid, Ulrich (1997): Medien – Innovation – Demokratie: Zu den Entwicklungs- und Institutionalierungsprozessen neuer Medien-Kulturen. *Virtualisierung des Sozialen*, a. a. O.
- Shank, G. (1993): Abductive multiloguing the semiotic dynamics of navigating the net. In: *The Arachnet Electronic Journal on Virtual Culture* Nr. 1.
- Stark, Carsten (1998): Systemsteuerung und Gesellschaftssteuerung. Zur modernen Beschränkung des Politischen. *Berliner Journal für Soziologie* 7.
- Stäheli, Urs (1996): Der Code als leerer Signifikant? *Soziale Systeme* 2.
- Stichweh, Rudolf (1995): Zur Theorie der Weltgesellschaft. *Soziale Systeme* 1.
- Stuart, Hall (1999, OA 1973): Kodieren/Dekodieren. In: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg.
- Teubner, Gunther (1989): *Recht als autopoietisches System*. Frankfurt/M.
- Turkle, Sherry (1984): *Die Wunschmaschine. Vom Entstehen der Computerkultur*. Reinbek bei Hamburg.
- Watzlawick, Paul; Beavin, Janet H.; Jackson, Don D. (8. unveränderte Auflage 1990, OA 1967): *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern, Stuttgart, Toronto.
- Weizenbaum, Joseph (1978): *Die Macht der Computer und die Ohnmacht der Vernunft*. Frankfurt/M.
- Willke, Helmut (1992): *Ironie des Staates*. Frankfurt/M.
- Wiener, Norbert (1992, OA 1948, erweiterte Ausgabe 1961): *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine*. Düsseldorf, Wien, New York, Moskau.
- Winkler, Hartmut (2000): Über Rekursion. Eine Überlegung zu Programmierbarkeit, Wiederholung, Verdichtung und Schema. In: Margarete Jahrmann; Christa Schneeberger (Hg.), *Intertwinedness. Überlegungen zur Netzkultur*. Klagenfurt, Wien.

# 7.4.18h

**Peter Riegersperger**

## Public Access

Public Access steht – als Schlagwort ebenso wie als Konzept zum Zugang zu Technologie – synonym für Demokratisierung, Emanzipation, aktive Rezeption.

Public Access wird im Bereich der Medientechnologie mit Vorliebe immer dann ins Feld geführt, wenn man die Auswirkungen technologischen Wandels auf unsere Gesellschaft und die Möglichkeiten, in diesen Wandel aktiv einzugreifen, thematisieren will.

Interessant ist die uniforme Einigkeit bei der Forderung nach Public Access: Großkonzerne, Content-Provider, Leitungs-Betreiber und freie non-profit-Organisationen fordern gleichermaßen – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen – freien Zugang zu Medientechnologie.

Public Access meint die Forderung nach einem allgemeinen Zugang zu Medientechnologie, unabhängig von Geschlecht, Alter, Herkunft, Wohnort oder sozialer Stellung.

Dementsprechend muss Technologie, für die Public Access eingefordert wird, das Konzept des Universal Service (einer Dienstleistung für alle) verfolgen. Typische Universal Services sind Rundfunk (sowohl Hörfunk als auch Fernsehen) und Festnetz-Telefonie. Durch die Forderung eines allgemeinen Zugangs leitet sich automatisch die Bedeutung einer Technologie für die Gesellschaft ab:

Eine solche Technologie ist per definitionem als meritorisches Gut anzusehen, das von der Gesellschaft bewusst in seiner Entwicklung zu fördern ist.

In den letzten Jahren wurde der Begriff des Public Access in starkem Ausmaß mit dem Internet und vergleichbaren Informations- und Kommunikationstechnologien (den digitalen Kommunikationsnetzen) verknüpft.

Problematisch daran ist, dass die Forderung nach Public Access als grundsätzliches Statement zur Verfügbarkeit von Technologie die Art des Zugangs (und des Service) nicht näher beschreibt.

Technologischer Wandel vollzieht sich mit rasender Geschwindigkeit. Services, die heute als State of the Art betrachtet werden, sind morgen bereits veraltet und nutzlos.

Fordert man nun Public Access zu eben diesen Technologien, kommt man nicht umhin, diese Forderung neu zu definieren und an neu entstehende Technologien anzupassen.

In Anlehnung an das Konzept des Universal Service muss man fragen: Welcher Service eigentlich?

Die IT-Branche boomt. Im Buhlen um die Aufmerksamkeit der Konsumenten verschenken Unternehmen mittlerweile nicht nur Anschlüsse, sondern ganze Computer mit dazu. Internet-Zugänge breiten sich mit rasender Geschwindigkeit in Österreich und ganz Westeuropa aus. Sprachtelefonieanbieter bieten Gratis-Zugänge an, Leitungs-Monopolisten verkaufen Breitband-Anschlüsse zu Kampfpreisen.

Der Markt regelt sich – wie das in Wachstumsbranchen so üblich ist – von selbst. Public Access wird ohnehin durch die Unternehmen realisiert, der populistische Wunsch mancher Politiker nach einer e-mail-Adresse für jeden Österreicher ist im Zuge des rapiden Wachstums als obsolet zu betrachten, politische Einflussnahme ist für die Branche nicht schnell genug, die Gesellschaft muss in die Umsetzung des Public Access weder kontrollierend noch regulierend und schon gar nicht gestaltend eingreifen. Der Schlachtruf der Internet-Provider "Alle ans Internet!" verspricht eine voll-vernetzte Zukunft. Oder?

Kommen wir zur ursprünglichen Frage zurück: Welcher Service eigentlich?

Man könnte der derzeitigen Entwicklung unterstellen, es würde sich hierbei um Public Access auf niedrigster Stufe handeln: Die Herstellung der bloßen physikalischen Anbindung (in Form von Leitungen egal welcher Ausprägung) bildet zwar die Grundlage für den Zugang zu Technologie, aber eben nur die Grundlage. Ohne entsprechende Bildung und Kompetenz im Umgang mit Medientechnologie ist diese Art des Public Access zum Scheitern verurteilt: Was nützt mir ein Hochleistungs-Internetzugang, wenn ich nicht weiß, was ich damit anfangen soll?

Wäre dies so, könnte man davon ausgehen, dass der bereits angesprochene "Markt" diese Lücke schnell erkennen und füllen würde.

Aber das ist leider nicht Realität.

In Wahrheit verfolgen die kommerziellen Zugangsanbieter, die sich das Ziel des Public Access auf ihre Fahnen geschrieben haben, ein fragwürdiges Konzept:

Breitbandige Leitungsanbindungen für Privatpersonen sind asymmetrisch, d.h. die Leitung, die zum Konsumenten (und ich verwende dieses Wort bewusst an dieser Stelle) führt, ist um ein Vielfaches dicker, als die Leitung, die der Benutzer (also der Konsument in seiner aktiven Rolle) zur Verfügung hat, um seine Informationen zu senden. Überspitzt könnte man formulieren: Das Netz kann ganze Werbekataloge zum Benutzer übertragen, dessen Interaktivitätspotential mit "kaufe ich" und "kaufe ich nicht" bereits ausgeschöpft ist.

Gratis-Computer sind an Vertragslaufzeiten gebunden, die Nutzung von Gratis-Software an Werbeeinblendungen im Userinterface.

Blickt man realistisch auf die derzeitigen Möglichkeiten der Technologienutzung im Internet, so gelangt man rasch zu der Erkenntnis, dass niedrige Kosten (als Grundvoraussetzung für Public Access) nur dort vorzufinden sind, wo es vor allem um passive oder tendenziell passive Dienste geht: Der Zugang selbst (da er entweder asymmetrisch realisiert wird oder aufgrund oftmals absichtlich implementierter technischer Beschränkungen besser zur Rezeption geeignet ist), die mittlerweile obligate e-mail-Adresse (die Kommunikation nur im Kleinst- bzw. Kleinbereich ermöglicht) und natürlich der Zugang zum WWW, dem beliebtesten Internet-Dienst.

Darüber hinausgehende Dienste wie z.B. Speicherplatz im WWW, Schulungen zur Vermittlung von Basis Know-how, Mailing Lists,... kurz: alle Dienste, die dem Nutzer erlauben würden, tatsächlich aus seiner Rezipienten-Rolle auszubrechen, sind entweder gar nicht oder nur zu durchaus stattlichen Preisen bzw. unerträglichen Rahmenbedingungen zugänglich.

An eben diesem Punkt muss ein moderner Public-Access-Begriff ansetzen: Public Access kann nicht nur den physikalischen Zugang zu Medientechnologie heißen. Public Access muss unter allen Umständen den gleichberechtigten, vollen und unbeschränkten Zugang zu Medientechnologie einfordern.



Ein Public Access-Konzept, wie es in vielen (autonomen) Bereichen verfolgt wird und in dem der Rezeptions-Zugang eine zentrale Rolle spielt, muss dringend um einen aktiven Kommunikator-Aspekt erweitert werden. Public Access bedeutet nicht nur "öffentlicher Zugang", sondern auch öffentlicher Zugang zu Entwicklungs-umgebungen, zu Experimental-Plattformen, zu Know-how und (vor allem) zu Netzen, die frei von klassischen Marktverwertungsstrategien der Medienindustrie die Möglichkeit zum Experiment bieten.

Das Experiment ist die Basis von Innovation.

Der Zugang zu aktiven Technologien ist die Basis des Experiments.

# 12.4.20h

**Willem Oorebeek**

## **On/Off Screen**

### **Diavortrag**

Heute zeige ich Ihnen eine Anzahl Dias von meiner Ausstellung *On/Off Screen*, die ich vorletztes Jahr in Kanada gemacht habe. Die Dias zeigen Bilder meiner Arbeiten; Bilder, die noch keine Arbeiten sind und Bilder, die nie dafür verwendet werden, da sie mich nur aus der Perspektive meiner Arbeit interessieren.

Zuerst stelle ich mich vor anhand einer Biografie, wie ich sie in meinem Buch *MONOLITH* (1994) habe abdrucken lassen. Diese Biografie ist eine Überlagerung aller Biografien aus den bis 1994 publizierten Katalogen. Ein komprimiertes Bild einer persönlichen Laufbahn, ein reich typografiertes Leben.

Ähnlich bin ich im ersten Teil des Buches, den ersten 50 Seiten, vorgegangen. Dafür habe ich aus allen je publizierten Katalogen und Büchern die Seiten, auf denen Arbeiten von mir abgebildet waren, herausgeschnitten und in *MONOLITH* in der Abfolge der originalen Seitennummerierung reproduziert. Kamen in drei unterschiedlichen Publikationen Arbeiten auf Seite 19 vor, so wurden diese drei übereinander auf Seite 19 abgedruckt. Das ergibt Überlagerungen, die nicht durch meine subjektive Auswahl miteinander verbunden sind, sich aber gegenseitig stark beeinflussen und angreifen.

Folglich kommen Bilder, die öfter reproduziert wurden, öfter vor; wie dieses Bild sechs tanzender Oos, *OPOLKA* genannt, eine Kombination des Buchstabens O in der Schrifttype Polka. Scheinbar war diese Arbeit ein populäres Bild für Katalogherausgeber, es kommt in *MONOLITH* sechsmal vor.

Das überlagerte Bild, aus allen Bildern; ein sich selbst steuerndes Prinzip. Die Bildspur, die jemand in seinem Leben zieht, wird so zu seiner eigenen Statistik. Ein einmaliges Werk wird durch die Repräsentation eine sichtbar wiederholte Tatsache.

Repräsentation als Problem und das Problem des Repräsentierten hat mich immer interessiert; wohlgermerkt in gedruckter Form. Deswegen drucke ich noch immer und deswegen verwende ich fast nur gedrucktes Material für die Arbeiten, die ich mache. Druckwerke: meiner Meinung nach eine parallele Welt.

Wenn ich die Chance habe, erzähle ich immer wieder die Geschichte *Morels Erfindung* vom argentinischen Schriftsteller Adolfo Buoy Casares. In dieser Geschichte landet der Protagonist aus vielerlei Gründen auf einer unbewohnten Insel, wo er nach einer Zeit aber doch menschliche Aktivität entdeckt. Er folgt dieser Gruppe von Menschen, da er sich in eine der Frauen verliebt hat; dabei bemerkt er das sich wiederholende Verhalten dieser merkwürdigen Gesellschaft. Die größte Entdeckung ist wohl, dass die Leute, denen er folgt, nicht wirklich leben, sondern endlos projizierte Aufnahmen aus einem Experiment des Wissenschaftlers Morel sind; die Projektionen werden mit Hilfe der Energie eines durch die Gezeiten aktivierten Generators täglich zweimal wiederholt. Die Projektion umfasst ein dreidimensionales Bild mit Ton und Geruch und bewegt sich frei im Raum (wir schreiben 1942). Letzte Konsequenz

des Aufgenommen-Werdens ist, dass die Person stirbt und die Aufnahme bleibt. Der Protagonist trifft die definitive Entscheidung, der geliebten Frau nahe zu sein, ohne die er nicht mehr leben will. Er aktiviert das gefundene Aufnahmegerät und nimmt sich zusammen mit der Projektion seiner Geliebten auf, da er den Unterschied zwischen seinem Leben in der Wirklichkeit und ihres Lebens als Projektion unerträglich findet ...

... So ein Leben haben die Figuren im *Vertical Club*, eine Installation, die ich seit 1993 immer neu arrangiere, mit lebensgroß vergrößerten Figuren, die in die Kamera schauen und damit scheinbar in einer Beziehung mit dem Betrachter stehen. Die Konstellation ist jedes Mal anders, die Wand des Ausstellungsraumes ist die Vorgabe für jede Version.

Nicht alle Figuren sind Vertical-Club-fähig; für Clubs gibt es Regeln, die andere ausschließen. Für diese Arbeit habe ich die Rückseite eines Plakats verwendet, die nur bedruckt wird, um den Kontrast der Vorderseite zu optimieren. Die Rückseite – wir erkennen alle Naomi Campbell – ist jeglichen Glamours beraubt und stellt nur eine funktionale Notwendigkeit dar. Ist das Bild dem Kontext entnommen oder der Kontext sehr reduziert, so hat es nur noch sich selbst und die Wiederholung stellt die einzige Möglichkeit dar.

Ich zitiere Francis Ponge: “[...] Was könnte der Sinn von Reproduktion sein ohne den Tod? Anerkennung des Todes ist Ablehnung der absoluten Perfektion. Bleibt die Wiederholung ein verzweifelter Versuch zur Originalität in Pose, Anordnung und Geruch.”

Drei quasi identische Mädchen von *Iceberg* – Verdopplung, Verdreifachung, Wiederholung scheint das einzige Potential geworden zu sein.

Eine andere interessante Art der Verdopplung ist die übergroße LIVEPROJEKTION im Hintergrund eines Vortragenden. Der Mensch wird seinem eigenen Bild untergeordnet, eine lebende Illustration seiner Anwesenheit ... (z.B. John Major oder Bill Gates, Boris Jelzin und John Reese). Es gibt für jeden den Superman-Moment. Einmal festgehalten und gedruckt führt das in eine Galaxie von Punkten in regelmäßigem Muster, ein druckbares Bild.

Oft, wie in Venedig auf der Biennale, verwende ich Bilder und Raster zusammen in einer Arbeit. Zwei Arten von Leere, zwei Arten von Bild. Zusammen formen sie ein nicht überwindbares Hindernis für die Wahrnehmung, von innen heraus die Sichtbarkeit störend. Es geht nicht lediglich darum, die Unerreichbarkeit zu konstatieren, sondern die Beziehung mit einer Form von Unerreichbarkeit einzugehen. Der Junge auf dem Bild, der links am Boden kriecht, ist ein japanischer Prinz, der quasi entspannt und spielerisch, in Wirklichkeit aber äußerst komponiert, in einem informellen Porträt der japanischen kaiserlichen Familie figuriert.

Etwas ganz anders, näher bei der Wahrnehmung selbst, sehen wir in der Arbeit *MUSCAE VOLITANTES* (1987). *MUSCAE VOLITANTES* steht in der Wissenschaft für das Phänomen von sich langsam diagonal auf der Retina bewegenden Stäubchen. Man sieht sie nur, wenn man im Gegenlicht die Augen halb schließt und den Wahrnehmungsabstand auf ein Minimum verkleinert. Maler schauen oft so, um ihre letzten Pinselstriche auf der Leinwand zu beurteilen. Was sehen sie? Ein Bild im Entstehen? Farbe? Oder Stäubchen auf der Retina?

Hier die Reproduktion dieser Arbeit, d.h. eine Übersetzung in ein regelmäßiges Raster von Punkten auf eine kleineren Fläche als das Original – aber nicht nur das; eine Reproduktion ist auch ein Bild von öffentlichem Charakter: plötzlich weit weg wird es unerreichbar ...

Unzufrieden mit dieser Distanz habe ich aufs Neue eine Serie von Arbeiten gemacht, die das Bild der Öffentlichkeit entziehen. Mit den Buchstaben des Titels MUSCAE VOLITANTES habe ich Anagramme gemacht und diese in die Arbeit integriert. Aus der Verschiebung der Bedeutung entsteht plötzlich eine andere Art von Wahrheit, aber ohne Volumen.

Oder das in Deutsch: VIELES CAM AUS NOT – Lügen wie gedruckt!

Ein oft verwendetes Bild, als beträfe es selbst ein Anagramm, ist das Telefonmädchen der österreichischen Post: Erreichbarkeit ausstrahlend bis zum Gehtnichtmehr, immer und überall ... Oder ihre kleine Kollegin, fortwährend auf der Terrasse herumirrend: "Hallo, unerreichbar".

Nur die Beschreibung eines intensiven Orgasmus kommt diesem Bild hier am nächsten. Die Beschreibung als typografische Definition, als Kontur; das beschreibend, was man erleben muss; vorschreibend – und dadurch unerlebbar?

LIFESTYLE, gedruckt, ein unstillbarer Fluss von Eindrücken, der uns monatlich, wöchentlich, täglich überschwemmt.

In meinen Ausstellungen der letzten Jahre versuchte ich einen Verzögerungsmechanismus einzubauen, indem ich alles zweimal druckte, einmal auf weißes und einmal auf schwarzes Papier. Mit den in schwarz auf schwarzes Papier gedruckten Bildern beklebte ich einen Teil des Ausstellungsraumes. Ein Nachbild von dem, was man schon gesehen hat, ein memoriertes Bild. Eine Batterie gespeicherter Bilder, ein Katalog ohne Geschichte, ohne Zeit. So wie hier in Venedig auf der Biennale, wo die Hälfte des Raumes schwarz beklebt war; eine 16 m lange Wand, an der man entlang gehen musste, um unter den unterschiedlichsten Lichtumständen die unterschiedlichen Bilder wahrzunehmen. Meiner Meinung nach eine notwendige Verzögerung, um die Sehgewohnheiten zu beeinflussen. Mit unserer Wahrnehmung ganz anders umgehen; dann die wahrgenommene Realität, deren einzige Intention zu sein scheint, das Wahrgenommene zu konsumieren, verpackt als EVENT von hohem medialen Wert. Zum Beispiel eine Modereportage, aufgenommen im ehemaligen Jugoslawien, um die Bilder geiler zu machen ... Oder hier am Schulhof – wobei natürlich klar ist, dass das T-Shirt von Hennes ist oder war es D&G?

Was mich immer faszinierte – es ist schwer zu sagen warum –, ist der Gebrauch von Landschaft als Dekor, untastbar, weit weg, selbst von der Phantasie-Utopia, scheint sie der geeignetste Ort für einen geräuschgedämpften Geschirrspüler ... Oder: camouffiert in morgendlicher Unschuld dieser Landschaftsszene das Logo für eine Gewehrmarke; entschuldige, aber das scheint ins Schwarze zu treffen.

In Bezug auf Intention und Ausführung ein Cocktail aus Kompetenz und Talent, eine Arbeit von 1991. Ein Text einer spanischen Zeitungswerbung, aber bei mir hatte es damals nur mit Selbstrelativierung zu tun.

Dieser von mir gewählte Text hängt stark zusammen mit den Regeln und vielen Überlegungen des Projektes *muren/walls* im Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam, das von 1996 bis 1999 lief. Alle verwendeten Bilder sind Bilder aus der Sammlung, die bereits reproduziert worden waren. Dies hier ist eine Non-Sense-Arbeit des kanadischen Künstlers Ken Lum, die ich in einem Punktraster ausgespart und auf zwei riesige Schiebetüren geklebt habe, die nur sichtbar sind, wenn das Museum schließt. Eine willkommene Konzession an die unerträgliche Idee, für die Ewigkeit und für die Öffentlichkeit zu produzieren. In diesem Raster habe ich auch die Kontur einer Arbeit Robert Gobers verwendet; ein aus der Wand auftauchendes Bild ... eher REMINDER als Bild.

Das einzige, was ich über dieses Bild sagen kann, ist dass es immer wieder aus dem Schwarz auftaucht; aus dem Chaos in meinem Studio; nie konnte ich anders, als es

atemlos oder zumindest wortlos anzuschauen. Das habe ich letztendlich akzeptiert: nichts damit tun zu können, aber auch nichts zu müssen.

Und hier erblickt man das glückselige Büroleben, in spannungsvoller Erwartung auf Windows '94, schon heftigst angegriffen von einem Wald von Druckfarbenflecken – DAGEGEN KANN MAN NICHTS TUN; SOLLTE MAN NICHTS TUN. Früher hat es immer Jahrhunderte gedauert, bevor eine Zeichnung das Papier antastete bzw. wortwörtlich mit der Galltinte AUFFRASS. Jetzt passiert es instant beim Druckprozess.

Zwei Kreise, Doppel-OOs, aber wieso zwei ... Weil alles doppelt ist? Auf diesem Dia sieht man eine Gruppe von Kindern auf einem Platz, der sich geisterhaft verdoppelt hat, weil das Original ein in rot/grün gedrucktes Bild war, das man mit einer Brille mit rotem und grünen Glas anschauen sollte, um den 3D-Effekt zu erhalten. Jedenfalls: meine Faszination für einen flachen Gobei ist endlos.

Politiker/Illusionismus – und damit sind wir beim Buch MONOLITH. Ein Wahlplakat eines Sozialisten in Frankreich, der sagt, er habe nichts zu verbergen (steht auf dem Streifen, der sein Geschlecht verdeckt). Links der Text von Roland Barthes, der seine Faszination über das Schiff Argo beschreibt, das jahrelang am Meer herumfahrend von den Argonauten wieder und wieder repariert wird, indem sie Teile des Holzes ersetzen, bis am Ende nichts übrig bleibt von dem Schiff, AUSSER DEM NAMEN! Groß soll die Überraschung nicht sein, wenn ich behaupte, dass die Entwicklungen aus dem Vorangegangenen elementar waren. Das Schiff Argos neu zu streichen um dem gewohnten Bild eine neue Sichtbarkeit zu verleihen.

Ich habe damit begonnen, bestehendes Material wie Plakate, Flyers, Zeitschriftenseiten usw. mit einer Schicht schwarz zu überdrucken. Es ist klar, dass diese neue Sehweise nur bestimmte Bilder verdienen; mit ausgesprochenen Präferenzen, Affinitäten – kurz gesagt: BLACKOUT WHAT YOU LIKE. Um sie vor der Realität zu schützen, schütze ich die Bilder vor der indifferenten Zirkulation. Nur geschützt gibt es eine Chance für das Bild, eine neue Perspektive, die unser Verständnis für das Elementare nährt. Ich würde sagen: reiner Optimismus, sicher keine END OF THE WORLD-Strategie. Wir benötigen ein neues SEHEN, via BLACKOUTS, um den Kern wahrzunehmen. EINE PERZEPTIONS-AKROBATIK.

Stell Dir TATTOO-BLACKOUTS vor. Eigentlich mag ich Tattoos nicht, aber das Phänomen, sich so ein Bild nur aus Gründen der Schönheit tief in der Haut anbringen zu lassen, ist sicher interessant. Es auszulöschen ist gefährlich, schmerzhaft und teuer – warum nicht ausschwärzen? Ein nicht rückgängig zu machender Akt.

Unlängst habe ich mit schwarz bedruckten Postkarten eine 3 x 4 m große Projektionsfläche gemacht und darauf ein Video von Joëlle Tuerlinckx projiziert. Das bewegliche Licht des Videos hat die Bilder nur teilweise und abwechselnd beleuchtet. Das sind nur wenige der unzähligen Möglichkeiten der neu erworbenen Sichtbarkeit.

# 14.4.18h

Johanna Hofleitner

## Wie weit ist es eigentlich her mit der Globalisierung?

(Text basiert auf mündlichem Vortrag)

Global denken, lokal agieren lautet das Thema dieses Podiums. So weit so gut. Der gut zehn Jahre alte Satz klingt wie ein Werbeslogan, nährt sich von den Errungenschaften des WWW und wird zumal in Workshops in Zusammenhang mit der aktuellen Marktwirtschaft oder auch in der Technologiebranche gerne verwendet und aus einer "globalen" Haltung heraus zumeist englisch zitiert: "Think global – act local" also.

Zugleich berufen auch wir Akteure in der Kunstszene uns gerne darauf. "Global denken" ist Ehrensache, nicht wahr – auch wenn es sich genau genommen in den meisten Fällen doch eher nur um internationales Denken handelt, sprich grenzüberschreitendes Denken, das aus unserer Geschichte und Kultur heraus tatsächlich in erster Linie auf die westliche Hemisphäre, auf die erste und bestenfalls zweite Welt bezogen ist.

Und schaut man genauer hin, dann ist es auch damit oft nicht weit her: Nicht nur steht jedem globalen Denkansatz zwangsläufig ein lokaler Wirkungsradius (mit allen zugehörigen Nebeneffekten – als da sind Sachzwänge) gegenüber. Zumal was die Situation der Kunst und Kultur unter den hierzulande gegebenen politischen Umständen betrifft, findet momentan eine extreme Tendenz zur Lokalisierung statt – man beobachtet nur das verstärkt auf die Förderung des Regionalen – zu Ungunsten des Internationalen – ausgerichtete Regierungsprogramm zur Kultur. Oder die aktuelle Zurückdrängung oder gar Eliminierung international orientierter Initiativen.

Wie auch immer man diese Entwicklung bewerten mag: eine nach außen und nach vorne hin offene, nicht bloß nach innen oder rückwärts gewandte Haltung gegenüber der zeitgenössischen Kultur ist – ich denke da sind wir uns alle einig – eine unabdingbare Voraussetzung für ein funktionierendes gesellschaftliches Zusammenleben. Wenn auch stellvertretend, ist sie unter anderem doch eine der essenziellen Voraussetzungen für den Grundwert Toleranz. Was allerdings zumal die österreichische Situation betrifft, scheint diese Offenheit nicht selbstverständlich zu sein. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an den Aufruhr angesichts des Biennale-Projektes "Stellvertreter" vor sieben Jahren, als Peter Weibel anregte, dass drei internationale Künstler den österreichischen Pavillon bespielen sollten – eine Geste, die im Übrigen bei den nachfolgenden Biennalen mehrfach imitiert worden ist. Dass trotz internationaler Beteiligung im Grunde das Thema in inhaltlicher Hinsicht sehr wohl "Österreich" war, zählte damals nichts gegenüber der vermeintlichen Besetzung des nationalen Hoheitsgebiets durch ausländische Künstler. Das Projekt wurde bekanntlich realisiert, allerdings unter großem und (justament in liberalen Medien) laut formuliertem Widerstand. Man wollte diesen Akt "globalen" oder zumindest "internationalen" Denkens hierzulande nicht einfach ohne weiteres durchgehen lassen.

Ein anderes Beispiel aus der jüngeren Vergangenheit: Vor wenigen Tagen wurde dem als Verein geführten Internet- & Critical-Content-Provider Public Netbase – im Übrigen nicht als einzigem – die Kündigung ausgesprochen. Public Netbase hatte sich wie eine Reihe anderer freier Gruppen im Museumsquartier im Rahmen eines Prekariatsvertrags Räumlichkeiten adaptiert. Zwar ist als Begründung für den Schritt die Rede von längst fälligen Renovierungsarbeiten, gleichzeitig hat sich aber auch keiner der Entscheidungsträger durchgerungen, irgendwelche Vorschläge oder Zusagen die weitere Zukunft betreffend zu geben. Nicht dass ich hier der totalen Durchsubventionierung, beziehungsweise (aus der Gegenperspektive) der absoluten, hingebungsvollen Abhängigkeit von Subventionen das Wort reden möchte. Grotesk erscheint mir in der Hinsicht allerdings der Umstand, wie sich hier die eine Regierung einige Jahre lang auf symbolischer Ebene um Internationalisierung, „Globalisierung“ und Zukunftsorientiertheit bemüht hat, woraufhin die andere, nächste Regierung nichts Besseres zu tun hat, als justament hier den Rotstift zuerst anzusetzen. Da geht es nicht bloß um Einsparungen auf numerischer Ebene. Hier wird reale Ideologie praktiziert, wobei in der aktuellen Situation – wenngleich auch indirekt, so aber doch ganz gezielt – dezidiert regionalistische, um nicht zu sagen provinzielle Denkansätze zum Zug kommen und bevorzugt werden.

Man könnte hier reichlich weitere Beispiel anführen, traurigerweise braucht es zum jetzigen Zeitpunkt nicht einmal besonders viel Phantasie, sondern nur Realitätssinn, um dieses Szenario weiterzudenken. Und langsam stellen sich schon erste faktische Belege ein, die diese Entwicklung unterstreichen.

Wahrscheinlich waren derlei Entwicklungen zu dem Zeitpunkt, als das Projekt *100 Tage keine Ausstellung* von Hildegund Amanshauser konzipiert wurde, noch gar nicht dominierende Bestandteile unseres kulturellen Alltags. Es ist auch zu hoffen, daß sich in Hinkunft als eine Form des Widerstandes seitens der „Szene“ neue Überlebensstrategien herausbilden werden. Allerdings ist dazu zu sagen, dass die gegenwärtigen reaktionären ästhetischen Tendenzen keinesfalls aus dem Nichts gekommen sind, sondern – obschon nicht ausschließlich – unserer Kultur lange schon inhärent sind, die aktuelle Krise somit bloß der Ausdruck eines lang währenden Konfliktes ist, über den sich zwar die Großstadt geschickt hinwegschwindeln konnte – gutes Programm machen war dort nie ein besonders großes Problem –, dessen Bewältigung sich allerdings über den Rahmen des Treibhauses hinaus immer schon als eine eher härtere Aufgabe erwies. (Ich denke, dass Chris Lackner diesen Punkt aus ihrer eigenen Praxis heraus besser ausführen kann).

Was bedeuten diese Konflikte nun für die aktive Kulturarbeit? Die Kultur – und in einer Zeit der zunehmenden Visualisierung mehr und mehr auch die bildende Kunst – ist offenbar nachhaltiger als andere Bereiche geeignet, repräsentative Aufgaben zu übernehmen. Genauer gesagt: Je repressiver ein System ist (und das gilt nicht erst ab der Alarmstufe „Diktatur“), desto geeigneter erscheint die Kunst, solche repräsentativen Aufgaben zu erfüllen. Man besinnt sich sozusagen auf den „Bildungs“-Wert, das Gut, das die Kunst darstellt. Insofern werden an die Produzenten und Akteure dieses Teilbereichs offiziellerseits bestimmte Erwartungen herangetragen. Wenn ich jetzt konkret von meiner Tätigkeit als Kritikerin – insbesondere als Zeitungskritikerin – spreche, dann ist die Erwartungshaltung, dass ich als Dolmetscherin des Systems Kunst agiere, weniger als dessen Verfechterin oder Parteigängerin. Ich betone den massenmedialen Aspekt, weil hier anders als etwa von den Autoren eines Fachmediums erwartet wird, dass die Schreiber eine Art Bindeglied zwischen einer breiten Öffentlichkeit und einer Spezialdisziplin darstellen. Mit dieser Erwartungshaltung sind natürlich auch die Mitarbeiter beim Radio, beim Fernsehen oder neuerdings in der Online-Branche in ähnlichem Maß konfrontiert. Und nur geringfügig weniger wohl auch die öffentlich tätigen Vermittler, Galeristen, Kunstvereinsleiter oder Kulturbeamten. – Diese Erwartung birgt aus meiner besonderen Sicht als eigentliche „Insiderin“, wenn Sie so wollen, eine Reihe von Problemen. Denn zum einen besteht

zwar das Verlangen nach fachlicher Kompetenz, zum anderen meint aber ein jeder, er müsste – oder würde – etwas von dieser Materie verstehen.

Vielleicht fragen Sie sich, was diese Diskrepanz nun mit dem eigentlichen Thema des heutigen Podiums, der Dialektik global – lokal zu tun hat? Es geht mir um die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Ich erlaube mir hier, mich ausnahmsweise selbst zu zitieren: "Die österreichische Zeitungslandschaft zeichnet sich, was die tägliche aktuelle Berichterstattung über Kunstereignisse betrifft, durch die konsequente Beschränkung auf das Lokale aus. Dabei ist selbst zwischen überregionalen und regionalen österreichischen Zeitungen kaum ein Unterschied auszumachen. Was Internationalität betrifft, ist die Diskrepanz zwischen den Ressorts Wirtschaft und Politik einerseits und Kultur andererseits eklatant." Diese Anmerkung stammt aus dem Programmheft zur Veranstaltung. Es handelt sich dabei um das von mir vor einigen Monaten abgelieferte Statement zur Skizzierung der Problematik. Genau gesagt wurde es Anfang Jänner geschrieben. Damals war noch nicht abzusehen, wie es Österreich vier Wochen später ergehen würde. Andererseits könnte man auch sagen: Jetzt liegen die Karten auf dem Tisch. Denn im Hintergrund hatte sich längst abgezeichnet, dass staatstragenden Bereichen, wie dies Wirtschaft und Politik eben sind, in einem offensichtlich immer noch von alten patriarchalischen Strukturen geprägten System zunehmend ein ungleich höherer Wert beigemessen wurde als dem gesellschaftlich relevanten Bereich der Kultur. Das heißt also, das internationale Selbstverständnis hört hierzulande dort auf, wo die Kultur anfängt. Die *zeitgenössische* Kultur wohlgemerkt, jener Teil des öffentlichen Lebens, der nicht viel zur Kapitalvermehrung beiträgt. Für andere Felder, etwa den Festspielbereich oder die klassische Kunst, gilt diese Behauptung derzeit noch kaum oder nur in abgeschwächter Form.

Wahrscheinlich werden manche von Ihnen jetzt aufjaulen, weil ihnen diese Darstellung zu resignierend, polarisierend oder gar zu überspitzt erscheint. Sie haben einerseits recht, andererseits aber wieder nicht. Ich spreche hier nicht von einzelnen lobenswerten Ausnahmen oder Initiativen, sondern vom herrschenden repräsentativen Anspruch (siehe auch Sammlung Leopold oder Sammlung Essl). Und dem sind wir als Akteure dieses Systems eben auch ausgesetzt.

Gut, mag nun ein anderer einwerfen, als Akteure, Agierende haben wir doch auch Gestaltungsmöglichkeiten. Ich muss Ihnen sagen, sie erscheinen mir leider – zumal in der derzeitigen Lage – äußerst beschränkt. Um den kulturellen Status quo zu beschreiben erscheint mir das Thema dieses Podiums nachgerade utopisch zu sein. Um so mehr erscheint es in der gegenwärtigen Lage nötig, Visionen, Ideale, Utopien nicht aus den Augen zu verlieren.



# 14.4.18h

**Luchezar Boyadjiev**

## **Artist(s) in Residence Program, 2000**

> *L'Autre moitié de l'Europe* (Part 2 Social Reality/Existence/Politics)

> Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris

> March 13<sup>th</sup> – April 9<sup>th</sup>, 2000

> Curators: Anda Rottenberg, Lorand Hegyi, Victor Misiano

### **PARTICIPATING ARTISTS:**

**Slavica Janeshlieva—Skopje**

**Sokol Beqiri—Pristina**

**Uros Djuric—Belgrade**

**Alban Hajdinaj—Tirana**

Bringing a whole context of life/art into a show is not an easy art dream to realize, especially when the context in question has for a long time, and perhaps still is, in a situation of grave, disastrous and tragic conflict. The use of artifacts, documents, images, etc. is just one option. In the “Artist(s) in Residence Program”, I am attempting to present a certain context “live” by inviting real people—artists on a one-month residency at the museum.

Traditionally, the geographical, historical and cultural context of the Balkans has been associated in the European mind with chaos, disorder, hatred, irresolvable ethnic conflicts—in other words, with trouble. And for good reason ... Composed of numerous small countries that always seem to be in some state of dispute over culture or history, and/or engaged in war over identity or territory, the context of the Balkans is a dangerous “toy” to play with. The most recent war in Kosovo is yet another example. However, the image of the Balkans is usually constructed through some form of representation based on clichés or facts seen through clichés. In such cases, the usual pattern of external action is based on these clichés. And very rarely is the unmediated voice of people from this part of Europe heard in human “face to face” encounters, untainted by either politics or politicians.

This context is my context as well—I was born in the Balkans, I live in the Balkans, I work in the Balkans, I travel through the Balkans for artistic reasons, I have many friends in the Balkans, I live in a country which is very much part of this Balkan syndrome of “permanent instability” (term coined by Edi Muka, Tirana), which functions like a seesaw of human memories and expectations ... In this project I wanted to go against the clichés, to export at least a small part of both the human

and the artistic context and complexity of the “living” Balkans to Paris, the city of many artistic dreams, the city which harbors so much of world culture and history, a city which, for an artist, is “a dream to exhibit in” ...

The invitation for *L'Autre moitié de l'Europe* came to me in the middle of the Kosovo war around April 1999. I wondered what I could do for this show, given the fact that I felt completely helpless to do anything about the war ... Ultimately, I suggested a project which aims to examine the concepts of human and professional compassion and coexistence, of artist(s)-audience communication and participation, of the “host-guest” paradigm, of invitations for spectacular shows of this sort and of the museum institution as a place where it seems that no “living” dialogue is possible “by default” ...

What I did was to invite to the show four more artists from the Balkan countries most strongly affected by the war in Kosovo (one artist from each from Skopje, Pristina, Belgrade and Tirana) on a one-month residency at the museum to work, to work together and among ourselves, to work with the audience in an unpredictable live situation.

**The artists in “Artist(s) in Residence Program” are:**

**Slavica Janeshlieva—Skopje,**

**Sokol Beqiri—Pristina,**

**Uros Djuric—Belgrade,**

**Alban Hajdinaj—Tirana**

and myself, an artist who may appear to be acting here as “a big residency-offering foundation”, but actually wants to “share a good thing” with friends at the right time and place, even to be “take advantage of the hospitality of the host”, to go all the way and “give Paris more of what it wants ...”, etc. I was invited, and in turn I am inviting more friends/artists (I have come to know these four artists while working on other projects on the Balkans in the last two years). On top of that, we would invite still more artists/people who are in Paris at that time to do performances, presentations, etc.

We would have a “show within the show”, a program of presentations, talks, events and so on. The installation space assigned to me is turned into a “studio complex” in which artists work. If you are a visitor and want to “peek” inside or meet an artist, you have to ring an artist-specific door bell, and/or leave a message on the bulletin board, and/or read the posted program and attend an event ... If you are a visitor, you can enter the “studio complex” when invited by the participating artists! Upon entering, however, you become a participant yourself.

By the way, a studio door left open is an indication that you may enter freely ...

By the way, do you know of any interesting artist(s) or group in Paris whom we might invite for a presentation in our space?

The difficulty of the project was/is the need for additional fund-raising, the tough communication across borders, visa(s), etc., etc., as you can imagine ... The project is supported by the Pro Helvetia Antennas in Sofia, Tirana and Skopje as well as by the Bulgarian Embassy in Paris.

---

LUCHEZAR BOYADJIEV, Sofia

1/ from March 7<sup>th</sup> to April 11<sup>th</sup>, 2000  
c/o Veronique Dabin  
Galerie nationale du Jeu de Paume  
5, rue Cambon, 75001 Paris, France  
tel 0033 1 47 03 13 20  
fax 0033 1 42 60 39 05  
e-mail: <dabin@jeupaume.org>

2/ from March 13<sup>th</sup> to April 9<sup>th</sup>, 2000  
Artist(s) in Residence Program  
Galerie nationale du Jeu de Paume, Salle 5 (room 5)  
1, place de la Concorde, 75008 Paris, France  
tel 0033 1 47 03 12 50  
fax 0033 1 47 03 12 51

# 14.4.18h

**Christina Lackner**

## weltumspannend handeln – örtlich beschränkt denken?

**galerie stadtpark**

**WEDER – NOCH**

Wir erweitern lediglich den Rahmen unserer Bezugspunkte im Koordinatensystem vor allem westlicher Gegenwartskunst.

### **vom lokalen Denken und Handeln**

Vor dem heute sogenannten internationalen Programm der Galerie Stadtpark in Krems steht wie so oft eine lange Vereinsgeschichte, die mit der Gründung des Wachauer Künstlerbundes im Jahr 1919 begann.

Einer der Höhepunkte dieser Geschichte war sicher die Eröffnung des 1962 fertig gestellten Vereinshauses, das als Ausstellungshaus der lokalen Künstler des Vereines von diesen geführt wurde, dem Wesen nach somit eine Produzentengalerie mit dem immanenten Auf und Ab.

So versuchte auch in Krems immer wieder und zu verschiedenen Zeiten ein kleiner progressiver Flügel den Verein zu öffnen im Sinn einer erweiterten Orientierung. Mitte der siebziger Jahre führte das zu einem weiteren Quantensprung in der Vereinsgeschichte: die Umbenennung des Namens, weg von Wachauer Künstlerbund hin zu Galerie Stadtpark mit gleichzeitiger Statutenänderung in Richtung einer gewünschten Ausdehnung des Blickwinkels. Aber immer wieder konnten sich die arretierenden Kräfte durchsetzen. Das Interesse an den Inhalten der gezeigten künstlerischen Arbeit erlahmte schließlich allgemein und verlagerte sich hin zu Fest & Spaß. Es war bunt, laut und heiter, heute würde man sagen: die Quote hat gestimmt, viele waren dabei, nur der eigentliche Output fand so nicht statt.

### **hin zur erweiterten Orientierung**

Intern vorhandene Auflösungstendenzen waren nicht mehr zu übersehen, eine kritische Bestandsaufnahme war fällig. Wieder einmal durften diejenigen Mitglieder, die sich nicht nur für die eigene künstlerische Arbeit interessierten, im Alleingang die Mühe auf sich nehmen, die dann eine Revitalisierung von innen und außen ermöglichte.

Eine ständige Geschäftsführung wurde 1989 installiert und anstelle von peinvollen Entscheidungsfindungen, welcher Arbeit von welchem Mitglied demnächst eine Ausstellungsmöglichkeit zu geben ist, wurde ein mutiger Vorstandsbeschluss umgesetzt, der das Haus mit Input erfüllte: nämlich die Arbeit der Mitglieder nicht mehr zu zeigen, sondern ein geändertes Rollenverständnis zu entwickeln hin zur Verantwortung eines Gastgebers, der ein sehr schönes Ausstellungshaus adäquat zu führen weiß. Die Mitglieder in der Rolle eines Gastgebers, der zu entscheiden hat, welche

Künstler – als Gäste – zur Präsentation geladen werden und der solcherart gedeckte Tisch wurde gleichzeitig unsere Einladung und unser Offert an ein kunstinteressiertes, mobiles und anspruchsvolles Publikum.

Die kontinuierliche Aufrechterhaltung dieses Angebots gegen diverse Hürden erfordert neben einigen anderen Disziplinen eine ziemlich tragfähige Zusammensetzung der Handelnden. Um diese Tragfähigkeit zu erhalten und auszubauen, sprechen wir auch bei der Aufnahme von neuen Mitgliedern sehr klar über die Kriterien. Für absolut erforderlich halten wir die Identifikation mit der Rolle des vorher erwähnten Gastgebers statt der eines lässigen Dauergastes mit moderatem Wohnheitsrecht.

Diese Vorgangsweise hält die Anzahl der Mitglieder natürlich überschaubar, da blanker Eigennutz ausgeschaltet wurde. Andererseits dehnt sich der Kreis der Freunde immer weiter aus und die Relevanz dieser Arbeit bringt uns überregionale Anerkennung und – sehr langsam – mittlerweile lokalen Respekt ein und das hilft uns, manche der gespannten Fallstricke besser zu überspringen wie z.B. den Quotendruck oder sogenannte und meist falsch verstandene Synergieeffekte, und auch dem vorseilenden Gehorsam leisten wir auf diese Weise Widerstand.

# 14.4.18h

**Herbert Werner**

## Global denken – Lokal handeln

Der Titel unseres Gesprächs stammt aus der Umweltdiskussion. Diese Umwelt ist ja nur unsere, die menschliche Umwelt, die Umwelt der Menschen. Gemessen an der astronomischen Welt ein bedeutungsloser Winzling, für uns aber wichtiger als alle Galaxien zusammen.

Diese kleine Umwelt ist bedroht, bedroht nicht nur von der Abkühlung der Sonne, die ihre Trabanten spätestens in vier Milliarden Jahren auffressen wird, auch wir selbst bedrohen unsere Umwelt und wenn wir das nicht ändern, geht es uns nicht erst in vier Milliarden Jahren an den Kragen.

Die Schlagworte heißen Ozonloch, Trinkwassermangel, Hungersnot, Kriege, Klimaerwärmung und vor allem Übervölkerung.

Wissenschaft und Politik beschäftigen sich schon lange damit und wir wissen alle genau, was wir tun müssten um den Gefahren auszuweichen. Wir wissen es, aber wir tun es nicht. Auf Konferenzen in Rio und Toronto und auch anderswo beschließt man, das **nicht** zu tun, was getan werden müsste und das zu tun, was **nicht** getan werden darf. Also genau das Gegenteil von "Global denken und lokal handeln".

Erkenntnis: Wir sind gescheit genug, zu wissen was wir tun sollen, wir sind aber zu blöd, es dann auch zu tun.

Weder die Politik noch die Wissenschaft hat uns bisher ändern können. Wer kann uns noch helfen?

Vielleicht die Kunst?!

Wir haben in den späten achtziger Jahren in der Kulturabteilung des Landes den Plan einer zehnjährigen Landesausstellung entwickelt. Unter dem Titel *Lebensraum – Irrwege-Auswege* wollten wir von 1990 bis 2000 Salzburg in ein Nachdenk-Zentrum verwandeln, in dem Fachleute aus aller Welt über die Zukunft unserer menschlichen Umwelt sinnieren sollten. Aus finanziellen Gründen, 10 Mio. Schilling pro Jahr, ist das Projekt gescheitert.

Ein wesentlicher Bestandteil des Vorhabens war die Einbindung der Künstler in diese Diskussionen der Fachleute. Es sollte der Intellekt der Fachleute mit der Intuition und mit der Emotion der Künstler verbunden werden, in der Erwartung, dass die Intuition dem Intellekt immer einen Schritt voraus ist, dass die Kunst der Wissenschaft und auch der Politik immer einen Schritt voraus ist.

Kann die Kunst diese Welt retten?

# 28.4.18h

Alexandra Reininghaus

## Kuratorische Praxis

Im Kunstbetrieb hat sich der freie, temporär oder dauerhaft an eine Institution gebundene Kurator in den letzten Jahrzehnten eine zentrale Position erobert. Polemisch könnte man sagen, dass er den Künstler zunehmend entmachtete, den traditionellen Kustos oder Konservator verdrängt und teilweise auch die Rolle des Kritikers übernommen hat, der neue Trends setzt. Das ist eine Macht-Position, ein Modell, das wir seit Jahren vorerzieren bekommen. Im Rückblick erstaunt es kaum, dass gerade das Ende der klassischen Avantgarden in den sechziger Jahren mit der wachsenden Entfaltung und Wichtigkeit kuratorischer Tätigkeiten zusammenfällt.

Sie entwickelten sich anfangs in aufmüpfiger Dissidenz zu den etablierten Formen der akademisch geprägten Kunstvermittlung. Die Künstler stellten das Museum in Frage, junge Kuratoren wie Harald Szeemann in Bern oder Jean-Christophe Ammann in Luzern, auch Rudi Fuchs, Kasper König, Christos Joachimides hefteten sich ihnen an die Fersen und nahmen ihre Impulse und Ideen auf. Sie traten als Pulsnehmer und Trendscouts auf, als wirbelige und innovative Macher. Sie vermittelten nicht, wie der klassische Konservator, einfach nur wissenschaftlich korrekt Kunst, sondern setzten aus einer hierarchisch und institutionell meist privilegierten Position heraus die aufgespürten jungen Künstler lustvoll in Szene – mit dem Erfolg, dass ihre eigene Person immer wichtiger wurde. Gängige Normen der Kunstpräsentation wurden durchbrochen und überraschende Querverbindungen gezogen. Das betraf vor allem Harald Szeemann, der so seine persönliche Handschrift entwickelte. Sein Modell machte Schule und läutete den Siegeszug der Arrangeure und Inszenierer ein. Das postmoderne Denken untermauerte den thematischen Crossover nur noch. Einerseits wurde die Rolle des freien Kurators aufgewertet, aber Kritiker warfen den phantasievollen Inszenierungen und Konzepten oft Beliebigkeit und Instrumentalisierung der Künstler als Requisite vor. Obwohl dieser Vorwurf nur zu oft berechtigt war, wagte diese Generation von Kuratoren einen Befreiungsakt, der einer neuen Generation zugute kam und auch beim Publikum so manche konservative Betrachtungsweise aufbrach.

Die Praxis des Ausstellungsmachens befindet sich aber ständig im Wandel, neue Wege werden beschritten: Kuratoren haben heute ein anderes Selbstverständnis, nämlich mehr als Vermittler zwischen verschiedenen künstlerischen Communities aufzutreten oder als Networker und Katalysator zu fungieren. Die Grenzen zwischen Künstlern (die im 19. Jahrhundert auch an Museen als Konservatoren arbeiteten), Kurator und Kritiker sind wieder fließender geworden. Künstler denken über Ausstellungssituationen nach, involvieren sich mehr in den Prozess der Ausstellungskonzeption und werden so gewissermaßen zu Komplizen des Kurators. Das kann das gemeinsame Produkt Ausstellung spannender gestalten, setzt aber die Gefahr nicht außer Kraft, dass Kuratoren zum Agenten des Künstlers oder einer Gruppe von Künstlern werden und sich so selbst zum Markenzeichen, zum Label einer gewissen Gruppe machen. In Zeiten, wo der Staat und die privaten Sponsoren immer weniger bereit dazu sind, Geld für experimentelle Kunst auszugeben, wächst allerdings die manchmal zu Auswüchsen führende gegenseitige Abhängigkeit zwischen Künstler und Kurator nur noch. Der Kuratorenkult und der daran beteiligte Kunstbetrieb übernimmt dabei die immer stärker werdende Tendenz der Medien zur "Personalisie-

rung". Diese versuchen zu dem abstrakten Gegenstand Kunst einen oft simpel gestrickten persönlichen Bezug herzustellen und personalisieren durch Geschichten um das Kunstwerk herum, über die Institutionen oder eben über diejenigen, die für das Programm oder die Konzeption zuständig sind.

Es ist die persönliche Entscheidung jedes einzelnen im Kunstbetrieb verankerten Kurators, sich wieder mehr für den Kontext verantwortlich zu fühlen, in dem eine künstlerische Arbeit gezeigt wird. Tatsächlich ist es doch so, dass eine gut kuratierte Ausstellung den Betrachter mit der Differenz zwischen Kunstwerk und Kontext konfrontiert, statt die Kuratoren im Namen des Künstlers zu stärken. Kuratoren sind weder Promotoren der Künstler noch des Kunstwerkes. Eine Ausstellung zu kuratieren ist normalerweise nur Teil einer vielgestaltigen Kunstwelt mit verschiedenen Akteuren, unterschiedlichen Institutionen und gewissen geld- und kulturpolitischen Spielregeln. Zentral bleibt aber das Spiel mit Kontexten und semiotischen Bezügen, das Herstellen von neuen Assoziationsfeldern und Realitätsebenen – also eine besondere Art der Weltwahrnehmung. Eine Ausstellung "machen" ist sicherlich eine der letzten Bastionen des freien Experimentierens. In dieser Prozesshaftigkeit treffen sich der künstlerische und der kuratorische Akt. Trotzdem gibt es einen wesentlichen Unterschied: Kuratoren sind in Bezug auf das Konzipieren von Ausstellungen in erster Linie Betrachter, d.h. ihre Arbeitsgrundlage ist das, was an künstlerischer Umsetzung bereits vorhanden ist. Das Einbinden von Kontexten, von "der Realität", vom Leben in die Ausstellungskonzeption ist eine Arbeitsmethode, die die Kuratoren den Künstlern entlehnt haben, um ihre sonst eher werkorientierte Arbeitsgrundlage zu erweitern. Künstler gehen heute eher den umgekehrten Weg. Sie beziehen ihr Arbeitsmaterial aus dem Leben, aus sozialen und politischen Realitäten und integrieren ihre Erfahrung als Betrachter von Kunst zum Teil in ihre Arbeit, sei es, indem sie kunsthistorische Bezüge herstellen und/oder spezifische Kunst mehr oder weniger direkt zitieren. Ein Unterschied, der zeigt, dass sich Kunst sowie Vermittlung sehr nahe kommen, jedoch nicht das Gleiche sind. Vielmehr brauchen sie einander gegenseitig.

Der Betrachter, ob Kurator oder Publikum, nimmt die Rolle desjenigen ein, der alle möglichen semantischen Felder in seine Wahrnehmung von Kunst mit einbezieht. Dadurch gelangt er auf eine spielerische Ebene, auf der er nicht nur schemenhafte, undefinierbare Verbindungen herstellt und persönliche Assoziationen macht, sondern auf der er sich auch vertieft über konkrete Phänomene, Themen und Dinge Gedanken machen kann. Ein Prozess, bei dem das Persönliche allgemeine Relevanz gewinnt. Dieser Akt wird um so leichter, je verführerischer die Kunst ist und so das Denken mobilisiert, emotional berührt und den Betrachter in seine persönliche Erfahrungs-, Erlebnis- und Assoziationswelt entführt – unabhängig davon, ob diese bequem oder unbequem ist. Wenn das kuratorische Konzept das schafft, kann man das Experiment Ausstellung als gelungen betrachten.



# 28.4.18h

**Silvia Eiblmayr**

## Standort. Konzept. Praxis

Mit welchen programmatischen und kulturpolitischen Konzepten kann eine öffentlich geförderte Kunstinstitution ihren internationalen wie auch regionalen Ansprüchen und Aufgaben gerecht werden? Einige Anmerkungen zur Galerie im Taxispalais, Innsbruck.

Die seit den sechziger Jahren bestehende Galerie, die in den siebziger Jahren Avantgardestatus hatte, wurde im Zuge des Strukturwandels, der das zeitgenössische Kunstgeschehen in Österreich (lokal wie international) während der letzten zwei Jahrzehnte bestimmt, baulich zu einer kleinen Kunsthalle erweitert und von einem vormals durch das Land geförderten Verein in eine dem Land direkt unterstellte Kunstinstitution, die Galerie des Landes Tirol, umgewidmet. Die Budgetmittel werden zur Gänze vom Land zur Verfügung gestellt. Im Sinne der zunehmenden produktiven Öffnung und Vernetzung der hiesigen Kunstszene in aktuelle, internationale Felder, gilt für die Anfang 1999 neueröffnete Galerie die Zielvorgabe, mit einer neuen Programmatik sich sowohl vor Ort als auch international zu positionieren. Zugleich, und hier liegt teilweise auch ein strukturelles Konfliktpotenzial, ist es die Aufgabe der Galerie, KünstlerInnen, die einen spezifischen Bezug zu Tirol haben, in ihrer Konzeption berücksichtigen.

Das Programm versucht diesen Vorgaben mit unterschiedlichen konzeptuellen Schwerpunkten gerecht zu werden: Einer davon liegt auf thematischen Ausstellungen, in denen zeitgenössische wie auch historische künstlerische Fragen, Entwicklungen und Diskurse von einer aktuellen kritischen Perspektive her umgesetzt werden. Je nach Konzept stellen thematische Ausstellungen ein Feld dar, auf dem ein Zusammenspiel und ein Austausch von internationalen mit lokalen KünstlerInnen stattfinden kann.

Einzelausstellungen bilden einen zweiten Schwerpunkt, wobei der inhaltliche Ansatz auch hier auf solchen künstlerischen Positionen und Persönlichkeiten liegt, deren Arbeiten in einen kritischen Dialog mit heutigen Fragestellungen treten. Dies gilt für ältere wie für ganz neue Arbeiten gleichermaßen. Weder will das Programm einer Musealisierung der Kunst zuarbeiten noch der kulturellen Unterhaltungsindustrie durch einen forcierten Eventcharakter. Ein wichtiger Aspekt in der Programmatik der Galerie liegt auch darin, verstärkt KünstlerInnen und andere VertreterInnen aus den Randzonen des globalen Kunstbetriebs zu präsentieren.

Als Erfahrungswert nach eineinhalb Jahren Ausstellungsprogramm mit dazugehörigen Begleitveranstaltungen lässt sich feststellen: Das Interesse an gesellschafts- und kulturpolitischen Fragestellungen in der Kunst und im Kunstdiskurs ist groß. Der jeweiligen Thematik folgend erzeugen die Ausstellungen eine Interaktion und Diskussion mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen, die nicht allein einer spezifischen Kunstöffentlichkeit angehören, wobei die Generationenfrage hier teilweise eine große und differenzierende Rolle spielt.

Eine wichtige Funktion hat dabei das Vermittlungsprogramm, das dem Publikum in institutionalisierter Form angeboten wird (Führungen, Lehrereinführung, Kunstgespräche für Schulklassen, kostenlose Kunstauskunft, Workshops u.a.). Ein LeseRAUM steht dem Publikum als zusätzlicher Informations- und Kommunikationsort zu Verfügung. Er besteht aus einem öffentlichen Internetzugang und einer Bibliothek, die neben alten und neuen Katalogen Schwerpunkte anbietet, die in örtlichen Bibliotheken weniger oder nicht vertreten sind: Neue Medien (Video, Computer, Internet), Kunsttheorie (Schriften zu verschiedenen Einzelthemen), Cultural Studies, Gender- und Feministische Studien (Performance, Technologie, Politik u.a.), weiters ein großes Spektrum an kunst- und kulturtheoretischen Zeitschriften.

# 28.4.18h

**Mathias Poledna**

## Variationen über einen Themenpark

(Kurztext)

Kuratorische Praxis kann allerlei bedeuten. Der schlechte Ruf, den vieles damit Assoziierte völlig zu Recht verdienen sollte, hat aber weniger, wie es eine gängige kulturpessimistische Formel wissen will, damit zu tun, dass sich diese zwischen ihren Gegenstand (z.B. Kunst) und dessen Publikum schiebt, als dass ihre Resultate oft so trostlos ausfallen. Jenseits von an Institutionen/Sponsoren/Städte zu verkaufende Themen wäre zu fragen, welche Modelle und Formen des Ausstellens geeignet sind, komplexere ästhetische Tauschverhältnisse zu mobilisieren.

## Variationen über einen Themenpark

Als ich mir vor einiger Zeit in Vorbereitung auf diese Veranstaltung nochmals meinen Kurztext für das Programmheft von *100 Tage keine Ausstellung* durchlas, fiel mir auf, dass ich mich, wenn ich das Wort "Kurator" lese, zwar nicht genötigt fühle, zur Waffe oder zum Scheckbuch zu greifen, um Joseph Goebbels und Barbara Kruger zu paraphrasieren, sich aber die Assoziationen, die das Wort auslöst, durchaus ähnlich zwangsläufig und reflexhaft einstellen. Bilder von geschmeidigen, leicht dubiosen, entrepreneurhaften Figuren, die, eine lange Künstlerliste in der Tasche, eben mit irgendeiner Kleinstadt-Biennale, einem Festival, einem Museum oder einer leer geräumten Produktionshalle handelseins geworden sind, formen sich gespeist von ungezählten werbewirksam gestalteten Magazinartikeln zu Abstraktionen, die sich, wären sie nicht so typische Produkte, sagen wir, der letzten zwei Jahrzehnte, gut auch im Personal eines Brechtschen Lehrstückes wieder finden könnten.

Das in einer Runde von sich zu geben, die ich in Gesellschaft und auf Einladung von Leuten verbringe, die sich auf die eine oder andere Weise ausschließlich oder zumindest gelegentlich als Kuratoren betätigen, ist natürlich etwas schäbig, wenn ich hier bequem als einziger Nicht- oder "Vielleicht-Doch"-Kurator sitze, aber auch paradox angesichts dessen, dass ich ja Vieles an kuratorischer Arbeit für begrüßens- und unterstützenswert halte. Woher also die reflexhafte Abrufbereitschaft dieses durchaus holzschnittartigen Kuratorenbildes? Zum einen ist es wohl nicht völlig aus der Luft gegriffen, und wer zumindest in den vergangenen paar Jahren irgendwie mit dem Kunstbetrieb zu tun hatte, ist damit auf irgendeine Weise in Berührung gekommen – selbst wenn, was die Beschwerden darüber betrifft, diese eher von Seiten der professionell im Kunstbetrieb Tätigen und nicht unbedingt von der Mehrheit derer, die solche Ausstellungen besuchen, zu hören sind. Zum anderen wird eine Entwicklung ja nicht nur dann zum Phänomen, wenn sie sich flächendeckend über das ganze

Feld ausbreitet, sondern vor allem, wenn sie entsprechend signifikant Veränderungen oder Verschiebungen des Feldes repräsentiert. Mit Letzterem hat man es im Fall dieses neuen Kuratorentypus, wie ich ihn jetzt der Einfachheit halber nennen will, mit Sicherheit zu tun.

Lag das Ausstellen von Kunst vor langer Zeit einmal in den Händen von Museen, Galerien oder sonstigen, meist zufunfthaft oder bündisch organisierten Ausstellungs-orten, so hat sich dies in einer Reihe historischer Schübe in Richtung jenes aktuellen Standes verschoben, wo Ausstellungen bildender Kunst ähnliche strukturelle Eigenschaften und Funktionen aufweisen können wie Autoshow, Zirkustourneen, Jahrmärkte oder Musical-Produktionen. Und das mit oder ohne Museen und Ausstellungshallen und bisweilen, wie im Fall der von BMW gesponserten Motorrad-Ausstellung im New Yorker Guggenheim Museum vom vergangenen Jahr, auch ohne Kunst. Der in dieser Situation gedeihende, aus ihr hervorgegangene und sie mitproduzierende Kuratorentypus ist dafür ebenso repräsentativ wie die anhaltende Welle von signaturhaften Museumsneubauten, Biennalen-Neugründungen in den entlegensten Teilen der Welt oder dem zum Pop-Phänomen gewordenen britischen Turner-Prize. Das alte Wort Kulturindustrie mag für diese kulturelle Ökonomie nicht mehr so recht passen, allerdings nur deshalb, weil man dabei eher an Adornos Bemerkungen zu Jazz denkt als etwa an die akkordierten Bestrebungen, ein deutsches Pendant zum Young-British-Art-Phänomen der neunziger Jahre zu schaffen.

Was das Kuratieren im engeren Sinne betrifft, also die Praktiken und Methoden solcher Kuratoren, so ist wenig daran neu. Vielmehr lässt sich einiges am Gestus davon bis in die späten sechziger Jahre zurück verfolgen, als patriarchale Impresario-Figuren vom Schlage eines Harald Szeemann, Rudi Fuchs oder Kasper König, die damals nicht unpassend noch ganz handfest Ausstellungsmacher genannt wurden, das Feld dominierten. Neu sind unter aktuellen Bedingungen eher die weitaus komplexeren Koalitionen aus Sponsoren, Regionalpolitikern, Institutionen und verschiedensten Vermittlungsinstanzen, die zusammenzuzimmern und bei Laune zu halten einen wesentlichen Teil des Anforderungspotentials neuen Kuratierens auszumachen scheint. All das lässt sich in diesem Rahmen natürlich nur extrem verkürzt und unter gänzlicher Auslassung der äußeren ökonomischen Kontexte darstellen. Es beschreibt auch kein dominantes Paradigma, sondern wie gesagt lediglich ein seit geraumer Zeit auffälliges Phänomen, während parallel dazu all die anderen Formen kuratorischer Praxis, institutionell oder autonom, von professionellen Kuratoren, Galeristen, Kritikern, Künstlern oder Theorieproduzenten und in verschiedensten privat, öffentlich oder gemischt finanzierten Zusammenhängen betrieben, weiter bestehen oder immer wieder neu entwickelt werden. Diese Bedingungen sind entscheidend für das Resultat Ausstellung - oder wie der Architekturhistoriker Manfredo Tafuri es einmal formulierte, es gibt keinen Stein in der gebauten Umwelt, der nicht eine institutionelle Bedeutung hat. Ich möchte allerdings dieses zuvor so stereotyp formulierte Modell kuratorischer Politik zum Anlass nehmen, testweise eine These in den Raum zu stellen, die das Spektrum künstlerischer Produktion insgesamt betrifft.

Wenn es auch im Kunstfeld immer schon verschiedene Ebenen, Sphären und Parallelwelten gegeben hat, so könnte das beschriebene Modell neuen Kuratierens ein Indiz dafür sein, dass sich einzelne Teilmengen des Kunstzusammenhangs zunehmend autonomisieren und nur noch nominell über den alten gemeinsamen Nenner bildende Kunst vermitteln. Im Detail würde das bedeuten, dass sich bestimmte Einzelphänomene zwar noch punktuell überschneiden können, etwa dass eine bestimmte künstlerische Position sowohl in dieser als auch in jener Teilmenge des Kunstfeldes präsent ist, dass allerdings die Modi des Umgangs damit radikal verschieden oder völlig inkompatibel sind. Festmachen ließe sich dies etwa an der Beobachtung, dass einige der in den vergangenen Jahren entstandenen künstleri-

schen Zusammenhänge und Milieus gänzlich unabhängig von Diskursivität existieren. Oder zumindest unabhängig von bestimmten, etwa kritischen oder kunsthistorischen Diskursen, wie sie einmal entscheidend für die Legitimität künstlerischer Positionen waren. Solche Diskurse könnten zwar darauf angewandt werden, würden aber keinesfalls abgehen, wenn sie nicht vorhanden sind. In größerem Maßstab betrachtet, könnte das darauf hinauslaufen, dass etwa einzelne Felder des Kunstbetriebes nur noch als Populärkultur oder zu den Bedingungen von Populärkultur funktionieren und daher von einem traditionellen kunsthistorischen oder kunstkritischen Instrumentarium nicht mehr erfasst werden können. In die Sphäre der Politik übersetzt entspricht das dem, was einmal die postpolitische Phase der Politik genannt wurde: Bestimmte populistische Politiker haben zwar Einfluss auf die bestehenden politischen Diskurse und können sie zu Reaktionen zwingen, sind aber zugleich unantastbar, sobald diese auf sie selbst angewandt werden sollen.

Was bedeutet das für kuratorische Praxis? Nichts, das sich in einen Imperativ fassen ließe. Als eine Praxis, die wesentlich mit der Produktion von Kontexten befasst ist, kann sie partiell dazu beitragen, diese Tendenzen zu stabilisieren, zu verstärken oder aufzulösen, ohne dass per se und unabhängig vom spezifischen Zusammenhang eine dieser Varianten zu favorisieren wäre. Versuchte man etwa eine Art Forderungskatalog zu formulieren (was ich ursprünglich in diesem Rahmen vorhatte), der Formen, Methoden und Bedingungen auflistet, die momentan geeigneter als andere erscheinen, etwa nach dem Muster "kürzere Künstlerlisten", "keine thematisch illustrativen Ausstellungen", "Mehr von Künstlern und Künstlerinnen organisierte Ausstellungen" usw., müsste man sich rasch vergegenwärtigen, dass solche Bedingungen allein nicht nur keine Garantie für ästhetisch oder sonst wie befriedigendere Ausstellungen wären, sondern ebenso zu trostlosen Ergebnissen führen können, wie ihr genaues Gegenteil unter entsprechenden Umständen die komplexeren und reichhaltigeren ästhetischen Erfahrungen produzieren kann. Letztlich betrifft das auch die zuvor beschriebenen Sphären von Autoshow, Zirkustourneen und Jahrmärkten, von denen ebenfalls nicht ausgeschlossen werden kann, dass auch sie andere Potentiale in sich enthalten, als sie unter ihren derzeitigen Leitungen zu realisieren im Stande sind.

# 28.4.18h

## Martin Prinzhorn

Ohne Kritik sei ein schwarzes Gemälde nur eine schwarze Fläche, hat kürzlich ein Kunsttheoretiker gesagt. Auch wenn jede Perzeption natürlich von kulturellen Determinanten abhängig ist, so scheint diese Aussage doch etwas überzogen: Sie setzt ja nicht nur KritikerInnen voraus, die sogenannte einfache Leute wie ein Lokführer entweder durch einen Dschungel einer visuellen, fast überbelasteten Vielfalt sicher durchmanövrieren oder aus der Leere und der visuellen Armut hinauf in das Reich der ästhetischen Ordnung führen sollen. Je nach dem jeweiligen kulturpessimistischen Zustand eben entweder "forest of signs" oder Wüste der Bilderarmut. Vor allem setzt eine solche Position BetrachterInnen voraus, deren Perzeption von einem unbeschriebenen weißen Blatt Papier nicht gesteuert werden würde, käme da nicht eine hilfreiche Hand von oben, die den zittrigen Federkiel sicher führt. Obwohl und gerade weil so einem Kreationismus nicht einfach vorgeworfen werden kann, er sei schlicht und einfach falsch oder das neue Kleid des Kulturpessimismus, weil er kulturelle und politische Herrschaftsverhältnisse einfach nur in eine der Zeit und dem Markt entsprechende Form gießen würde, scheint es mir doch lohnend, einige der komplexen Missverständnisse kurz anzusprechen. Denn in solchen Statements ist ja doch auch jenes aversive Verhältnis mit verpackt, das es zwischen künstlerischer Produktion als genialischer Akt – dem alten Kreationismus also – und jeglicher Behandlung von Kunst als spezifische Geschichte oder gar als kulturtheoretisches Symptom schon längst gibt. Während kulturpessimistische Polemiken vor vierzig Jahren die Projektion einer totalen Autonomie von Kunst noch durch ein einfaches Ausklinken derselben aus der Geschichte zu retten versuchten, wie dies etwa von Wyndhan Lewis in seinem Buchtitel *The Demon of Progress in the Arts* so schön kompakt ausgedrückt wird, geht es in gegenwärtigen Anwürfen eher um eine Reinigung der Kunst von kritischer Reflexion und Diskussion. Dieser Reflexion wird gleichzeitig eine konstitutive und eine arbiträre Relation zur Kunst unterstellt. Während sich früher die Frustration der Antimodernisten eher in einer a priori und kategorischen Denunzierung der Kunstrichtungen selbst manifestierte, gibt es diese Richtungen in ihrer Klarheit und vor allem in ihrer zeitlichen Gerichtetheit ja nicht mehr, und daher kann heute nicht mehr nur der Kunst selbst, sondern vor allem ihrer Verbindung mit der Kritik, die sie erst konstituiert, der Kampf angesagt werden. Es geht also nicht mehr so sehr nur um die Relation zwischen der Kunst und den bloßen Dingen, sondern eher um die Relation zwischen Kunst und Kunstkritik bzw. einer allgemeinen Diskursanalyse. Beide Relationen sind natürlich eng miteinander verwoben und können nicht getrennt abgehandelt werden. Grundsätzlich geht es aber immer um die Rolle, die Kritiker und Kritikerinnen in diesem konstitutiven Sinn in der kulturellen Produktion spielen, die es dann mit sich bringt, dass keine wahre Kunst mehr erzeugt wird, sondern nur mehr "Reflexionskunst".

Grundsätzlich stehen sich hier zwei Positionen gegenüber, die auf den ersten Blick unvereinbar scheinen. Die traditionelle ästhetische Herangehensweise auf der einen Seite muss das Kunstwerk in einem gewissen Sinn als autonom und objektbezogen beschreiben können, und sie muss dies mit Hilfe eines intentionalen, wahrnehmungspsychologischen Vokabulars tun. Keinesfalls dient die Kunst wie andere Bereiche der Aufdeckung von Wissen in einem methodologisch wissenschaftlichen Sinn, denn dann würde eine künstlerische Wahrheit von der Methode verschlungen werden. Die Normierung dieser Herangehensweise ist primär eine historische, das heißt, sie wird unter der Leitung von KunsthistorikerInnen oder anderen als eine Art

Einigungsprozess durchgeführt. Und dieser Einigungsprozess wird umso stabiler, je mehr Zeit zwischen Entstehung und der wiederholten Einigung liegt. Als höchste Auszeichnung wird schließlich das Prädikat "zeitlos" verliehen. Die andere Herangehensweise, die ich als kontextuell bezeichnen möchte, bettet ein Werk oder ein Konzept in gesellschaftspolitische Modelle und Kontexte ein und fragt nach der Bedeutung des Werks und des Konzepts. Bedingungen der Erzeugung und der Rezeption sind für diese dementsprechend wichtig und sie ist nicht nur eine Herangehensweise aufseiten der Kritik und Analyse, sondern bildet auch den Kern der meisten in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts entstandenen Produktionsmodelle. Ein großer Teil der Auseinandersetzungen um Kunst basiert auf der oft getroffenen Annahme, dass beide Herangehensweisen einander exkludieren müssen oder überhaupt können, wobei kein Unterschied gemacht wird, ob dies in der künstlerischen oder in der kritisch-theoretischen Praxis so sein muss. Weiters wird – möglicherweise aber nur aus chronologischen Gründen – die nicht-kontextuelle Position von kulturpessimistischer Seite her vertreten, während eine kontextuelle Position zumindest Teilen der Gegenwartskunst affirmativ gegenübersteht. Gemeinsam ist beiden Positionen aber eine Sehnsucht nach einer jeweiligen Purheit: Während die erste entweder Prädikaten wie "schön" oder der Möglichkeit einer dem Werk "angemessenen" Beschreibung nachtrauert, wähnt sich die andere oft in einem Reich der reinen Diskursivität und phantasiert über eine "Kunst, jenseits des Objekts" und treibt so den eingangs erwähnten Kurationsmythos auf die Spitze.

Einmal gibt es also das Kunstobjekt, das für sich selbst spricht und uns damit zum Schweigen zwingt – ein Schweigen, das höchstens durch ein besoffenes Gestammel, aber niemals durch einen analytischen Satz durchbrochen werden darf. Und zum anderen gibt es Kunst, die durch die dahinter stehende künstlerische Praxis so sehr im Diskurs verhaftet ist, dass sie sich des Objekts entledigen kann bzw. keine Relation zu ihren Signifikanten hat. Dabei muss man allerdings von einem erweiterten Objektbegriff ausgehen, der nicht nur physikalische, sondern auch abstrakte Entitäten als Träger von Diskurswissen zulässt. Ich halte beide Positionen für falsch, nur ist der große Unterschied, dass der diskursive Charakter der einen den Disput über die jeweilige künstlerische Praxis fördert, während der anti-analytische und höchstens deskriptive Charakter der anderen diesen Disput für überflüssig erklärt oder lächerlich macht.

Das Hauptproblem eines Kunstbegriffs, bei dem das künstlerische Objekt seinen ästhetischen Wert ausschließlich autonom in sich trägt, scheint mir nicht so sehr ein Problem für Theorie und Kritik zu sein, sondern auch eine retrospektive Entmündigung von künstlerischer Praxis. Die Entscheidung vor ein paar hundert Jahren, Bilder nicht mehr auf Holz, sondern auf Leinwand zu malen, kann dann genau genommen eben nicht mehr mit der aufkommenden Meinung in Verbindung gebracht werden, die Struktur der Leinwand würde eine flackernde Bewegung mit sich bringen, die für das Abbild der menschlichen Figur geeigneter wäre als die makellose Ruhe von bearbeitetem Holz. Dies kann zwar im Nachhinein festgestellt werden, aber als Entscheidung in einem vergangenen Diskurs ist das aus dieser Position jedenfalls nicht zu sehen. Auch lässt diese Sicht keine Missrepräsentation zwischen Diskurs und Werk zu: Eine völlig verfehlte Interpretation eines Werks bleibt für sie genauso im Dunkeln, wenn sie keine retrospektive ist. Die historischen Wurzeln dieser Art von Ästhetik weisen auf eine parallele Sichtweise der Evolution von Kunst mit europäischer Kunst als ihre Krönung, und biologischer Evolution mit der dementsprechenden Krönung und daher ist sie eine Ideologie, in der alle Entwicklung bereits geschehen ist, wenn sie nicht Verfall bedeutet. Abgesehen davon, dass eine solche Sichtweise in anderen Bereichen längst Vergangenheit ist, leugnet sie eben – außer vielleicht Gott – jegliches intentionale Subjekt, also nicht nur auf Kritikerseite, sondern auch auf Künstlerseite. Eine kuriose Konsequenz des Reflexionsverbotes für die kulturpessimistische Szene ist dort das vorhin erwähnte gleichzeitige Auftreten von zwei sich auf den ersten Blick einander widersprechenden Eindrücken, nämlich der Sehnsucht

nach Bildern und der Klage über die Bilderflut: Die gegenwärtigen Bilder brechen als unreflektierbare Lawine über die Pessimisten herein, können aber doch nicht die ästhetisch autonomen Bilder der Vergangenheit ersetzen. Grund für all diese Missverständnisse scheint mir einfach nur die nur eine Vermengung unterschiedlicher Strategien zu sein, die allerdings auch auf einer terminologischen Unschärfe des Wortes "Kunst" beruht. Gegenwärtige Kunstproduktion handelt nur in einem virtuellen und intendierten Sinn von Kunst, eine Entscheidung wird eben nur durch den eingangs erwähnten historischen Einigungsprozess getroffen. Wir, Produzierende und Publikum, sind zwar aus vielerlei Gründen sehr daran interessiert, ob diese virtuelle Ätiologie mit der tatsächlichen kausalen Geschichte übereinstimmt. KritikerInnen forcieren eine solche Übereinstimmung auch oft, indem sie nicht nur auf die Neuartigkeit eines Werkes hinweisen, sondern dieses gleichzeitig in einer Genealogie mit möglichst vielen Vorfahren unterbringen wollen. Der gesamte Gegenwartdiskurs ist natürlich selbst nicht unbeeinflusst von den historisch festgesetzten Normen; trotzdem sollte von kunstkritischer und ästhetischer Seite genau genommen nur von interpretierbaren Artefakten gesprochen werden und der Begriff Kunstwerk sollte den HistorikerInnen überlassen werden. Dies würde zwar manch Betroffene in der Kunstszene zunächst vielleicht irritieren, aber gleichzeitig wohl auch die Wichtigkeit von Diskussion und Reflexion an den Orten der Kunst betonen. Es würde aber auch die Entstehungsbedingungen von Kunst schärfer umreißen, indem es synchrone von diachronen Formationsprozessen klarer trennt und gleichzeitig deren gegenseitiges Bedingen transparent macht. Die Rolle von Theorie und Kritik kann es in einem synchronen Sinn nicht sein, mit normativen Mitteln – und das sind sie immer, auch wenn sie sich manchmal schön antiautoritär gerieren – die andere Seite eines Schaffensprozesses zu sein, der sich dann doch wieder nur historisch legitimiert. Was aber umgekehrt natürlich nicht heißt, dass sich Theorie und Kritik nicht im Nachhinein in die Geschichte einmischen dürfen, um mit ihren Mitteln ein Umschreiben derselben zu versuchen.



## 28.4.18h

Ralph Rugoff

### What happened to the audience?

The starting point for my thinking about exhibitions is a question. Why is it that I often find myself feeling shut out by an exhibition, or patronized, or left feeling like an irrelevant outsider who simply didn't "get it"? Sometimes I'm even left unsure why I came in the first place, whether it was simply out of obedience to convention or a sense of obligation, or a desire to be en courrant.

At other times, I have slouched out of a gallery wondering if the exhibition organizers had aspired to the ideal, formulated by the critic Michael Fried in the 1960s, that truly great art must be self-contained, to the point that it maintains the "supreme fiction" that the viewer simply isn't there.

Even when these exhibitions feature some very good art, as many of them do, their packaging inevitably seems to blunt my experience of it. But is there really an alternative to conventional museum display strategies? Is it possible to package and present contemporary art in another manner—one which engages our intelligence and which, rather than talking down to us, invites us to converse and debate? And to what extent is the museum itself a problematic container or package for contemporary exhibitions?

Undoubtedly, there are people who enjoy the museum's atmosphere of authority. It's very reassuring, after all, to be in a place where we never have a moment's hesitation as to where we should look and where not. But while it directs our attention, the museum's overly explicit mode of display also immobilizes our curiosity. It does so by presenting art in such a way that we seem to dominate and control our inspection of it, giving us an illusory sense of its total availability and transparency. In this way we are directed only to look *at* works, rather than encouraged to question the type of look they solicit.

Essentially this style of presentation insinuates that the exciting work of discovery has already been carried out, and that all that is needed from us is an ability to point our eyes in the indicated direction. Thus while much contemporary art aims to disrupt our certainties, museum exhibitions frequently short-circuit that capacity. They allow us little chance of being caught off guard or taken by surprise.

The difficulty is: how do you encourage an experience of "discovery"? Since we cannot discover anything with which we are already familiar, the first step must necessarily involve creating a sense of distance between the audience and the works in an exhibition. For this reason, one of the most valuable things an exhibition can do is encourage us to entertain a degree of uncertainty, not only about the nature of what we are looking at, but about what rules and criteria we "should" be using to judge it—and perhaps to wonder as well if judgement is really our most intelligent or interesting response.

In an attempt to encourage this kind of response, numerous curators over the past two decades have fled the museum and its neutralising effects, and have instead organised exhibitions in unexpected venues—places where we don't expect to find works of art, in the hope that our experience of the work might itself take on an unexpected quality, presumably allowing us to look at things with fresh eyes.

The museum, however, is not so easily left behind. Because ultimately it is not only a physical milieu but also a way of seeing things, of relating to objects and spaces as if they were quarantined within an airtight vitrine, or hemmed in by invisible quotation marks. This mode of perception, whose history can be traced to other 19<sup>th</sup> century developments and to the museum, has become pervasive today, thanks to our habits of peering through camera viewfinders and car windshields, of gazing at television screens and computer monitors. To our detached and distanced eyes, the whole world has become a virtual exhibition situated somewhere on the other side of an endless screen.

Naturally, we bring this passive mode of viewing, which is basically a kind of mental window shopping, to the art shows we visit. To encourage us to become more active viewers, then, exhibitions need to first distance us from our already-distanced gaze. This involves detaching us from the idea of being mere "spectators", non-participants who have no critical role to play. To achieve this, exhibitions must somehow convey a sense that they include space for our own contributions, that they don't simply present culture, but are involved in the process of inventing it in a deal worked out with each and every visitor. Instead of handing us a *fait accompli*, they can ask us to join a negotiation that is still in process. In short, they could aim to remind us, as Marcel Duchamp insisted, that the viewer is responsible for half the work in art's creation.

This entails extending an invitation to explore an exhibition, rather than simply witnessing it as if from the perspective of a conveyor belt smoothly moving from point A to point B. While an invitation of this kind may also pertain to the way we physically navigate the space of galleries, it is above all concerned with the experiential and conceptual terrain we encounter in our journey from one art work to the next.

An exhibition also needs to allow for the composite motives that distinguish our exhibition-going experiences, in which the voyeuristic dovetails with the apparently profound. Only in this way will an exhibition be able to speak to us as the contradictory individuals that we are, and not simply as generic members of the public, a fictional role in which no one ever feels completely at home.

Imagine how differently it would feel to be addressed as a partner and collaborator. This may sound absurdly idealistic, but it is not impossible. Exhibitions and works of art can achieve this by giving us a sense that they incorporate our responses in one way or another. And, perhaps most importantly, they can make us feel that our questions are worth holding on to as aesthetic acts of pleasure, and as an indispensable means of extending our experience of art into other areas of our life.

By its very nature, exhibition-going is an almost uniquely hybrid composite of the public and the private. Our intensely personal scrutiny and investigation takes place in a communal setting where, unlike the theatre or concert hall, there is no assigned seating or imposed code of silence. In the museum's open areas, we are free to move about and mingle with strangers, to overhear conversations and respond to the remarks of a companion.

Unfortunately, most exhibitions aim to convince us that this provocative arena is a dead zone—that as we march from object to object, we pass only through empty and meaningless space, and so should hurry along as efficiently as possible. By aspiring to be a “neutral” frame for its contents, this style of institutional display inevitably inhibits the communal nature of our visit.

All of which forms an essential part of the “work” of a work of art. When all is said and done, after all, the labor of individual artists is transformed, through its public display, into a social endeavor in which we all participate. To fully acknowledge this, exhibitions must do more than invite us to admire art in respectful silence. They must dream of becoming places where we are incited and amused by the spaces and objects we explore, and where we come to exchange views, discuss and debate. Visitors to such a forum would no longer be “spectators” but muses to one other, creating out of our private responses to works of art a shared display of wit that, until that moment, had never been publicly realised. And in this lively exhibition of our intelligence, we might realize anew that art lives on only in the uses we make of it.

# 28.4.18h

Dejan Sretenovic

## Digital Curating

**Functional identity of things is the product of our interaction with them and our own identities are the products of interaction with other identities.**

**(Brian Eno)**

With the global expansion of the Internet and the emergence of digital art, the traditional role of the curator has to be reconsidered along with the traditional roles of art, the artist, the art market, and the art world in general. Although digital art has already found its place within physical space of the museum and gallery, its natural space is endless virtual universe called the Internet. We could claim that artistic production in general, now takes place within two different spatial networks, within two systems of cultural exchange and communication, each of them based on specific protocols of production, exhibiting, reception and distribution. These divergent protocols reflect the technological shift from an analog to a digital paradigm that brought forth new forms of social and cultural communication and, above all, a new experience of space, time and identity.

Like the Conceptual Art of the Sixties, digital art questioned the identity of art in the most radical manner, but not in relation to the art system and dominant social and political narratives, but in relation to technology. There are a few remarkable similarities between Conceptual and digital art: dematerialization of an art object, the relocation of art from the “white cube” into public, private and mental spheres, the abolishment of the intermediary role of art institutions, curators and critics, interactivity as a participatory form of the direct communication between an artwork and its audience, etc. It would lead us in another direction and away from the curatorial practice if we were to delve more deeply into these similarities, but it is important to remind ourselves that Conceptual Art failed in its utopian efforts to abolish the intermediary role of the art system and its apparatuses. Devoted to absolute autonomy of art, Conceptual Art has idealized pure information by transferring the focus from the utility value to the communicative value of an artwork, but it could not have escaped commodification and museologisation, since the documents of artistic activities started to be treated as artworks within the art system. In other words, curators won the battle with radicalism in art and contributed to the taming of this radicalism by turning it into a style category, a utility value, a commodity.

On the other hand, the radicalism of digital art is rooted in digital technology and is thus oriented more towards creating new forms of artistic expression offered by technological tools than towards opposing or questioning the dominant art system. Digital art operates within its natural technological environment and does not give much thought to the traditional intermediaries, whose role is undermined by the very nature of the medium. If there are genuine intermediaries for digital art, then we should look for them among hackers, programmers, web designers and providers, but this kind of mediation is based in the human-machine interface.

Is there a place for curating in electronic networks? Is there a proper role for the curator in this new alliance of artists and technicians? Certainly there is, but digital curating is not as distinctive as it relates to artistic work and engineering as is the case with traditional curatorial practice. Contemporary digital curating is a remix of traditional curatorial practice, artistic work and hacking, in the same sense as digital art itself is a remix of analog media art experience, Conceptual Art and digital technology. Multiple identities are a distinctive feature of the online world in general, and that is why Eno speaks of functional identities, which are context-based, temporal, unstable, fluid and shared. Yet it is important to stress that the transformative digital environment is not about *losing* but about *finding* oneself; it is about projecting existence and discovering unrealized possibilities. Therefore, digital curating cannot be defined in traditional professional terms since it is constantly being invented and reinvented through technological advances and the still-expanding creative possibilities of digital art.

There is no clash between analog and digital curators, just as there is no clash between analog and digital art worlds. War has not been declared, although certain analog curators are still hostile towards art produced in the digital domain. But what neither they nor some digital partisans understand is that the digital world cannot get rid of its analog predecessors in art and technology completely, i.e. it cannot escape its still predominantly analog macro-context. The world is still years away from being completely digitized, yet it is no longer analog, either. Both artists and curators share a certain schizophrenia in this transition period, but there have been some extraordinary achievements, since analog and digital artistic and curatorial experiences are widely exchanged, appropriated and reassessed.

But, digital revolution grew mature as well as its kids, which means that the large percentage of the art world today thinks, acts and creates digitally. Therefore, we should look for the genuine digital curator among them and it's only up to them to shape the new identities within the art world. Until the moment comes, we can only enjoy the freedom of being in between.

## 3.5.19h

### Stefan Römer

#### Pressemitteilung

#### 100 Tage keine Ausstellung

Information Reflexion Diskussion 21. 2. – 31. 5. 2000

#### Plakate und Diskussion

## “Seitdem ich blonde haare habe, schauen sie mir in den ausschnitt und nicht in den pass.”

In der Ringgalerie des Kunstvereins Salzburg werden acht Großplakate zum Thema “Rassismus” ausgestellt. Die Münchner Gruppe **Kein Mensch ist illegal** – bestehend aus Farida Heuck, Ralf Homann, Susanne Kramer und Manuela Unverdorben –, die diese Plakate produzierte, zeigte eine ähnliche Plakatserie schon im März in einer Münchner U-Bahnstation.

Für drei Tage wird das Plakat an der Fassade des Kunstvereins installiert: “Rücktritt der Bundesregierung als Voraussetzung für eine antirassistische Politik”, das von Dorit Margreiter für Get to Attack entworfen und bereits an der Secession in Wien gezeigt wurde.

In einem Gespräch werden Beteiligte der Wiener AktivistInnengruppe **Get to Attack**, Salzburger AktivistInnen und die Münchner Gruppe über das Ausmaß und die politischen Bedingungen sprechen, die durch die Regierung mit FPÖ Beteiligung in Österreich geschaffen wurden. Wie ist der Stand der Dinge und wie hat sich der Aktivismus entwickelt?

#### **Statement von Stefan Römer, der diese Veranstaltung initiierte. Er ist im Rahmen der 100 Tage als Artist in Residence zu Besuch:**

Meinen Artist-in-Residence-Aufenthalt in Salzburg verstehe ich als bewusstes Statement gegen die “schwarz-blaue Regierung”, aber auch gegen den Aufruf zur kulturellen Isolation Österreichs von Robert Fleck.

Für mich gilt weder eine nationalistische noch eine völkisch-seperatistische oder eine chauvinistische Argumentation, die eine kulturelle Isolation begründen könnte. Ich sehe mich ganz im Gegenteil aus Solidarität zu meinen österreichischen Kolleginnen und Kollegen, die sich mit kritischen Praktiken gegen die neue Regierung wenden, geradezu veranlasst, den internationalen Austausch zu suchen. Nur eine anti-rassistische, internationale Vernetzung von libertären Gruppen kann reaktionären Kräften entgegenarbeiten.

Hinter meiner Geste steckt auch eine Zurückweisung des konventionalisierten künstlerischen Selbstzwecks oder einer autonomen Haltung. Ich habe die Überzeugung, dass Kunstpraktiken Einfluss auf ihren gesellschaftlichen Kontext nehmen. In diesem Sinne geht es um die Erweiterung dessen, was als künstlerische Praktiken gelten kann. Dies steht in absolutem Gegensatz zu den Bemühungen, den Kunstbegriff auf die Größe eines Nadelöhrs zu verengen, wie es der neorechte Autor Botho Strauss seit Jahren fordert.

Trotzdem lässt sich gerade unter der gegenwärtigen Hegemonie des Kapitalismus in seiner neokolonialistischen Neuer-Markt-Mentalität des Fusions- und Börsenfiebers die Frage danach favorisieren, wie Populismus, Demagogie oder Volkesstimme überhaupt noch zu unterscheiden sind. Wie nicht nur die Wahlkämpfe in Deutschland gezeigt haben, in denen die sogenannte "Innere Sicherheit" zum Hauptthema gemacht wurde: Das Angstgefühl stieg in der Bevölkerung nachweislich an, nachdem eine Bedrohung durch das "internationale organisierte Verbrechen" im Konzert der Regierungsverlautbarungen, der medialen Berichterstattung sowie der Sicherheitsindustrie agitiert wurde. Ich möchte hier daran erinnern, dass der mittlerweile selbst Verbrechen beschuldigte ehemalige Innenminister Manfred Kanther diese Panikmache oder Demagogie mit dem Slogan der "zero tolerance" intensiv betrieb.

Wie kann eine künstlerische Praxis aussehen, die sich nicht nur verurteilend distanziert von der neuen Regierung mit rechtsextremer Beteiligung, sondern auch die Hintergründe und Mechanismen erkennt, vor und mit denen Haider als Repräsentant/Symbol einer rechtsextremen politischen Entwicklung steht? Welche realen Effekte zeitigt dieses Symbol, das ein erschreckendes Zurückschrauben aller emanzipatorischen und libertären Projekte betreibt?

## 5.5.18h

Alice Creischer

### Gradmesser Ökonomie

Mehr als in den vergangenen Jahren, in denen Fragen nach Ökonomie im Kunstbereich für Gradmesser der Privatisierung und der neuen Formen des Sponsorings gehalten wurden, kann nun der Ökonomismus selbst als ein Gradmesser für eine gesamtgesellschaftliche Ideologie betrachtet werden. Denn die sogenannten Sachzwänge, die sich oft innerhalb einer ökonomischen Diskussion als scheinbar objektive Kriterien darstellen, enttarnen sich immer mehr als Ideologeme. So sind die Staatskassen meistens nicht leer, sondern andere Ressorts werden priorisiert. Und die unausweichliche Frage, mit welchen Methoden sich nun Kunstinstitutionen finanzieren sollen – durch Fundraising, Public Private Partnership etc. –, lässt über ihre Dringlichkeit vergessen, dass die Frage nach Finanzierung auch eine politische Forderung sein kann, die allerdings die Fähigkeit zur Solidarität als politisches Handeln voraussetzt.

Vielleicht aber spiegelt die diesbezügliche Ohnmacht und der Fatalismus des Kunstbereichs auch nur eine gesamtgesellschaftliche Hilflosigkeit, mit den bisherigen politischen Mitteln in irgendeiner Form Einfluss auf eine international organisierte Ökonomie zu gewinnen, was die Idee einer sozial befriedeten Demokratie nach 50 Jahren Keynesianismus vollkommen desavouiert bzw. sie unter ökonomistischen Quantitäts- und Dienstleistungskriterien subsumiert: die Politik als Vollstrecker des Volkswillens, ohne all jene populismusregulierenden Maßnahmen wie z.B. Minderheitenschutz, Asylgewährung, Wohlfahrtsstaatlichkeit, die wohlweislich in den Nachkriegsverfassungen mitberücksichtigt wurden.

Bezogen auf den Kunstbereich wurde öfters auf ein Phänomen rekurriert, das ich nun als die uneingestandene Einsamkeit des Mondes bezeichnen möchte, wenn der Hund ihn nicht mehr anbellt. Ich denke, dass dieses Phänomen ein sehr angegriffenes kulturelles Selbstverständnis bezeichnen könnte, innerhalb dessen sich der westliche und gerade der deutschsprachige Kunstbereich als wichtiger Bestandteil eines Re-education-Projektes begriffen hat. Re-education meint hier die gesellschaftliche Vertretung des Projektes "moderne Kunst", als Ideologem für einen Westmächte-Freiheitsbegriff. Nun wird auch durch die ökonomische Situation offensichtlich, dass nach der Blockmachtkonstellation keine Kultur mehr notwendig ist, die Meinungsfreiheit unter Beweis stellt. Vielmehr versucht sich Kultur nun als Standort- und Eventmarketing zu funktionalisieren. Und in der Tat mit Erfolg.

Ich benutze ungern Fallbeispiele aus der Stadt, in der ich lebe, aus Berlin, weil dies gerade in Österreich eine so wohlige Gruselgeschichtenwirkung hat und von den eigenen Problemen ablenkt. Trotzdem greife ich hier auf zwei Berliner Fallbeispiele zurück, weil daran deutlich wird, wie sich kulturelle Arbeit mit Standortmarketing verbindet. Dies geschieht durch ein Kommunikationsmanagement, an dem ablesbar wird, dass das Privatkapital eben keine neutrale Staatsseite für seine Zwecke beeinflusst. Viel eher geht es um einen Gesellschaftervertrag zwischen der neuen Generation von Unternehmens-Bourgeoisie und einem politischen Apparat, der sich unternehmensideologisch reformiert hat. Dieses Marketing geschieht äquivalent zu den mehrwertbildenden Techniken des postfordistischen Unternehmens durch das Labeln aller vorhandenen kulturellen Ressourcen, die oft mit dem Begriff "Festivalisierung" beschrieben wurde.



Ausstellungen wie *Deutschlandbilder*, *Das XX. Jahrhundert*, die Berlin Biennale oder *Children of Berlin* arbeiten mit "Partner für Berlin, Gesellschaft für Hauptstadtmarketing GmbH" zusammen. Diese Gesellschaft entstand als Maßnahme zur "Neukonzeption des Standortmarketing für Berlin". Ihre Gesellschafter setzen sich aus dem ehemaligen Kultursenator Volker Hassemer, Medienkonzernen und Privatfirmen zusammen, die in Berlins Immobiliengeschäft investiert haben – u.a. Daimler Benz (debis), ABB (Potsdamer Platz), Siemens, die Bredero/Fundus/Haschtmanngruppe, Roland Ernst (Hackesche Höfe), die Holtzbrinck-Verlagsgruppe (*Der Tagespiegel*).

Das Ziel von "Partner für Berlin" sei, dass "die Öffentlichkeit in Deutschland positiv zur Hauptstadt steht, dass das Investitionsklima für Berlin positiv wird [...], dass Berlin seinen alten Rang unter den Metropolen Europas und der Welt wieder einnimmt". Diese Restaurationsabsicht benutzt als historische Matrize meistens die zwanziger Jahre, die oft eine groteske Überdimensionalität erfährt.

Eines der ersten Projekte, in dem "Partner für Berlin" im Kulturbereich operierte, war *Schaustelle Berlin* 1996, in der die Investoren-Baustellen als Teil eines Kulturprogramms präsentiert wurden, wobei fast alle Kulturveranstaltungen, die im Kulturkalender des Schaustelle-Heftes abgedruckt sind, schlichtweg aus dem Programm-Kalender zusammengetragen wurden. Diese Label-Methode findet sich wieder bei den Ausstellungen *Deutschlandbilder* und *Das XX. Jahrhundert*.

*Deutschlandbilder* fand im Rahmen der Berliner Festspielwochen statt, deren Programmheft durch das Vorwort des Ausstellungsmachers Eckhardt Gillen so stark bestimmt wurde, dass alle Veranstaltungen Beispiele dieses Diskurses zu sein schienen. Zugleich konstituiert sich "die Stadt" als eine homogene Öffentlichkeit über solche Hauptevents und ihre sogenannten Rahmenprogramme, wobei jede der Parteien den homogenen Diskurs zum Anlass der eigenen Profilierung nimmt. "Parallel" zu *Deutschlandbilder* zeigte der Hamburger Bahnhof eine Ausstellung von Syberberg, dessen Antisemitismus bekannt ist; organisierten die Galerien Berlins eine "konzertierte Aktion": *Deutschland im Winter*, *Deutschlandbilder*, *Mein Deutschlandbild heute*, *Junge deutsche Positionen*, *Schwarz-Rot*,... Themenspezifische Annoncierungen, die den Versuch zeigen, das übliche Programm mit einer Art "Eingedenkens-Ästhetik" zu umgeben, um Teil des Diskurses der Stadt zu sein.

Die Ausstellung *Das XX. Jahrhundert* ist eine klassische Variante der Herstellung eines homogenen kulturellen Raums, die sich aus der Machtakkumulation des kulturpolitischen Apparates selbst ergibt, aus der Zentralisierung der Berliner Museen unter dem Dachverband: Preußischer Kulturbesitz, dessen Direktor, Klaus Peter Schuster diese Ausstellung organisierte. Die Ausstellung trat mit dem Anspruch auf, "ein Jahrhundert Kunst in Deutschland" in verschiedenen "Blickachsen" zu präsentieren, die sich als tabubrechende Koketterie mit der Nivellierung der Unterschiede zwischen nationalsozialistischer und klassischer moderner Kunst herausstellten. In diesem Sinne wird auch die Stadt selbst von solchen Blickachsen durchschnitten, als ein "Freilichtmuseum der Architektur des 20. Jahrhunderts".

Dieses Standortmarketing mit Kultur ließe sich unschwer auf den aktuellen Kunstbereich in Berlin Mitte übertragen.

Aber abgesehen davon sollte sich jede/r an den Boom von Kulturmanagementkursen (die wirklich jeder/m arbeitsloser/n GeisteswissenschaftlerIn angetragen werden) erinnern, um zu begreifen, welcher Gradmesser Ökonomie an den Kulturbereich herangetragen wird, wobei das Ethos der unangreifbaren und gesellschaftlich a priori legitimen Autonomie eben zeitgleich zum berechtigten Anzweifeln der Werkautonomie aus einem ganzen Bereich gewichen ist.

Bevor jedoch nun wieder der große Katzenjammer über den Verlust von... anfängt, möchte ich betonen, dass ich diese Delegitimierung des westlichen post-cold-war-Kunstbereichs nicht bedaure, sondern auch teilweise begrüße. Damit befürworte ich nicht die Etat-Kürzungen. Vielmehr liegt in dieser Illegitimität die Chance für ein bewusstes Nicht-Attraktiv-Sein-Wollen für ökonomische oder für staatstragende Zwecke, um eine Differenz zum kulturellen Selbstverständnis des Neoliberalismus und des nationalen Wettbewerbsstaates aufmachen zu können. Umgekehrt ist aus dieser Illegitimität ein Selbstermächtigungsgestus ableitbar.

Es ist wichtig zu betonen, dass Selbstermächtigungen, die antizyklisch zu den bestehenden Machtverhältnissen operieren, durch die Gestenhaftigkeit der Ermächtigung auch ihren Charme und ihre Durchlässigkeit zur Reflexion des eigenen Selbstverständnisses bedingen. Von einem delegitimierten Kunstbereich würde ich mir in diesem Sinne eine Mobilisierung der interessierten TeilnehmerInnen wünschen, denen statt eines Ökonomismus eher eine nicht mehr staatsgestützte Grundsatzdebatte über die Selbstverständnisse des Projektes "autonome kulturelle Äußerung" zugemutet wird.

#### **Einige der Fragen könnten dabei sein:**

Welches Selbstverständnis zeitgenössischer Kunst kann entwickelt werden, das sich der Indienstnahme der "neuen" Ökonomien verweigert, ohne den Anspruch auf aktuelle Öffentlichkeit aufzugeben?

Worin konstruieren KünstlerInnen und VermittlerInnen ihr internationales gesellschaftliches Gegenüber?

Wie real oder wie distanziert muss ein politisches Engagement in künstlerischen (symbolanalytischen) Herangehensweisen diskutiert werden?

Wie muss der künstlerische Arbeitsbegriff und seine Berufsidentitäten angesichts der Desavouierung des bürgerlichen Arbeitsbegriffes modifiziert werden?

Für welche gesellschaftlichen und international gedachten Solidarkonzepte kann im Bereich der Kultur eingetreten werden?

## 5.5.18h

Florian Pumhösl

### Ökonomie

Wenn im Rahmen von Institutionen, die zeitgenössische Avantgardekunst produzieren und vermitteln, jener Druck zur Sprache kommt, den die zunehmende Aufmerksamkeit von PolitikerInnen und SponsorInnen gegenüber BesucherInnenquoten ausübt, stellt sich für mich als Künstler zunächst die Frage, inwieweit die Vergleiche, also die Ausstellungen und Veröffentlichungen, die als erfolgreiche Beispiele herangezogen und so quasi als Rute ins Fenster gestellt werden, sich mit dem inhaltlichen und institutionellen Set, innerhalb dessen ich mich bewege, überschneiden. Nicht, dass ich mich nicht gelegentlich von gut und/oder teuer gemachten Großausstellungen beeindrucken ließe, nur leben diese Produktionen – ab einer bestimmten Dimension mit hoher Wahrscheinlichkeit – von Kunst, die bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad repräsentiert, von mediatisierter Geschichte und gespeicherten Werten. Und auch hier geschieht sicherlich verdienstvolle Vermittlungsarbeit, aber ich kenne kaum ein Ausstellungshaus, zu dessen Programmatik es gehört, sogenannte engagierte oder experimentelle oder auch nur (kalkulierbar) schlecht besuchte Ausstellungen unmittelbar durch Blockbuster zu finanzieren und/oder publikumsmäßig zu stützen. Wenn dieser Spagat gelingt, so scheint das meist im Engagement (ein anderes Wort für Selbstausschüttung) und dem Ideenreichtum einzelner VermittlerInnen begründet.

Baut man als KünstlerIn eine Arbeit auf, ist man jedoch auf Arbeitszusammenhänge angewiesen, innerhalb derer schrittweise für vielfach als "schwierig" oder "kompliziert" bezeichnete Inhalte eine Öffentlichkeit hergestellt werden muss, die komplexe Wahrnehmungen begünstigt anstatt zu vereinfachen. Auf solche Wahrnehmungsebenen sind quantitative Erfolgsparameter schwer anwendbar, und wenn, dann ist das im besten Fall naiv, im Normalfall kontraproduktiv oder schlimmstenfalls (wie in den vergangenen Monaten vielfach) politisch motiviert. Ein funktionierender Austausch zwischen KünstlerInnen, VermittlerInnen, KritikerInnen und Öffentlichkeit ist auch unter (fiktiven) idealen finanziellen oder gesellschaftlichen Bedingungen nicht im Detail planbar, sondern entsteht selbst dann oft an den vermeintlichen Rändern des Kunstbetriebs. Aber genau das provoziert Fragen nach den Distanzen zwischen Historizität und Gegenwartsbezug und dadurch nach den eigentlichen (institutionellen und ideellen) Orten, an denen künstlerische Inhalte, von denen gerne so gesprochen wird, als wären sie ohnedies immer verfügbar oder nur eine Folgeerscheinung von Infrastrukturen, produziert werden.

Ich plädiere dafür, nicht aus falsch verstandenem Zugzwang oder vorauseilendem Gehorsam heraus den Ressentiments der PopulistInnen und Quotenfreaks mit ihren eigenen Public Relations-geschulten Legitimationsstrategien zu kontern, sondern diese Versuche, avancierte Kunstproduktion den Logiken politisch manipulierbarer Medien anzupassen, auf die in ihnen mitgelieferten inhaltlichen Potentiale hin zu befragen.

## 5.5.18h

Christoph Vitali

### Glückliches München, du hast es besser ...

*100 Tage keine Ausstellung* – was für eine wunderbare, fast traumhafte Vorstellung. Endlich tief durchatmen können, die Reaktionen auf Vergangenes ernsthaft prüfen und sich auf Neues gewissenhaft und gedankenvoll vorbereiten. Die Idee, so verlockend sie sein mag, ist dennoch für ein großes Ausstellungshaus wie das unsere in einer Großstadt vergebliches Wunschdenken. In Salzburg mit seinen überschaubaren Verhältnissen mag dies anders sein. Wir sind, und das ist ja auch schön und beglückend, konfrontiert mit dem Hunger der Menschen nach Ausstellungen, ihrer Lust am Sehen. Für ständige Sammlungen gelten wiederum andere Kriterien, bedauerlicherweise, doch muss man sich hier die Frage stellen, ob sie richtig gezeigt und vertreten werden. Die Neugier eines breiten Publikums auf Ausstellungen ist jedenfalls fast grenzenlos.

Wie nun hat der verantwortungsvolle Ausstellungsmacher auf diese erfreuliche Begehrlichkeit zu reagieren? Ich fürchte, nein, bin überzeugt davon – und das ist nur ein scheinbarer Gegensatz – dass seine Haltung nur eine äußerst zurückhaltende und konservative sein kann. Ausstellungshäuser, die sich dem City-Marketing, der Fremdenverkehrsindustrie gar, unterordnen oder unterordnen zu versuchen, sind sachfremd und bedeutungslos, ökonomische Faktoren dürfen den Kunstbetrieb auf keinen Fall regieren, noch nicht einmal mitbestimmen. Die Programmierung großer Ausstellungshäuser hat im Gegenteil streng inhaltlichen Kriterien zu folgen, ihnen zu genügen. Dass unter den zahlreichen Themen, die wir mit unseren Ausstellungen ansprechen, immer wieder auch höchst erfolgreiche sind, dass wir vom Erfolg vieler Ausstellungen geradezu überrascht werden, vermag daran nichts zu ändern. Wichtig ist es, dass diese Überraschung eine tatsächliche ist, nicht bereits geplant und einkalkuliert.

Dennoch und vielleicht gerade deshalb ist es uns gelungen, im vergangenen Jahr 1999 rund 558.000 Besucher ins Haus der Kunst zu ziehen und auf diese Weise aus dem Kartenverkauf und dem Verkauf von Katalogen, Plakaten und Postkarten eine Kasseneinnahme von rund 6,5 Millionen DM (45 Millionen Schilling) zu erzielen. Dies waren gute Zahlen, jedoch nicht entscheidend bessere als in den Jahren zuvor. Manch Unbekanntes oder zumindest wenig Bekanntes war auch dabei. Auf diese Weise ist es uns gelungen, in etwa die Hälfte der Ausgaben unserer Ausstellungstätigkeit wieder einzuspielen, d.h. dass das Haus darüber hinaus den Steuerzahler noch einmal rund 6,5 Millionen DM gekostet hat. Oder anders gesagt: Von den rund 13 Millionen, die das Haus der Kunst jährlich ausgeben muss, fällt rund die Hälfte auf die Produktionskosten der Ausstellungen, während die Grundkosten des Hauses noch einmal so viel betragen und durch Einnahmen nicht zu decken sind, sondern durch die festen Subventionen und Zuschüsse.

Die inhaltliche, aber auch die organisatorische Bestimmung des Hauses muss diesen Prämissen genügen. Einer weitestgehenden Öffnung zum Publikum hin muss eine ebenso konsequente Geschlossenheit der gezeigten Inhalte gegenüberstehen. So ist das Haus der Kunst zwar jeden Tag zwölf Stunden – von zehn bis zehn – geöffnet, auch in den Abendstunden also, ist aber mit Erläuterungen und Erklärungen der

gezeigten Werke äußerst sparsam. Das Haus soll zwar den Menschen dann offen stehen, wenn sie nicht der Arbeit nachgehen müssen, aber es soll über die normalen Hilfestellungen hinaus jeder Besucher selber die gezeigten Werke interpretieren und für sich erklären müssen. Auch hier muss größte Offenheit mit ebenso großer Geschlossenheit und Prinzipienstrenge einhergehen.

# 10.5.19h

## (Kulturpolitik in Salzburg)

12. Mai 00

## Selbstverständnis der Kulturstadt

**Salzburg steht am Anfang einer großen Kulturdebatte. Linz ist ein Beispiel dafür, wie man zu einem Leitbild und zu daraus abgeleiteten Maßnahmen kommt.**

### SALZBURG (SN).

Die Stadt Salzburg will während der nächsten zwei Jahre eine umfassende Debatte über die Kultur entfachen. Am Ende soll ein Kulturentwicklungsplan stehen, der dann schrittweise umzusetzen wäre. Die Diskussion kommt gerade in Gang.

Die Salzburger Nachrichten und der Salzburger Kunstverein gaben am Mittwoch dazu ein Forum ab. Unter der Leitung von Hannes Eichmann (ORF) diskutierten Bürgermeister Schaden, Barbara Wally von der Sommerakademie, Siegbert Janko, Linzer Kulturdirektor, und SN-Redakteur Werner Thuswaldner.

Linz hat, wie Janko mitreißend berichtete, die Prozedur gerade hinter sich und machte damit äußerst positive Erfahrungen. Dort ist es gelungen, außer den Kreis der Kulturinteressierten, breite Kreise in die Debatte mit einzubeziehen, und am Ende wurde der Kulturentwicklungsplan vom Gemeinderat beschlossen. Jetzt vergehe, wie Janko sagte, keine Gemeinderatssitzung, in der nicht Forderungen nach der Verwirklichung der einen oder anderen Maßnahme aus dem Plan gefordert würden. Die Phase, in der die Kultur zu einem zentralen Thema gemacht wird, hält also in Linz noch weiter an.

Barbara Wally skizzierte die kulturelle Entwicklung in Salzburg nach 1945 und wies darauf hin, dass alle bestehenden Einrichtungen aus privaten Initiativen hervorgegangen seien. Sie ging auf den schweren Stand der Kultur in der gegenwärtigen politischen Situation ein und sagte, dass nicht die Künstler den Staat, sondern der Staat die Künstler brauchte.

Bürgermeister Schaden ging auf die angespannte finanzielle Lage der Stadt ein. Längerfristig gedacht sei es nötig, sich ein Bild von wünschenswerten Entwicklungen zu machen. Eine Phase des Sparens sei unumgänglich, um in Zukunft Handlungsspielraum zu haben. Er bekannte sich zur Wichtigkeit der Kultur. Von außen werde dies für Salzburg erkannt, im Inneren sei diese Ansicht nicht selbstverständlich. Die Wichtigkeit der Kultur werde nicht zuletzt mit bevorstehenden hohen Investitionen gemeinsam mit dem Land in Kulturstätten betont (siehe nebenstehenden Kasten). Auch in Salzburg müsse in Sachen Kultur breiter Konsens hergestellt werden. Er werde bestrebt sein, dem Kulturentwicklungsplan Gewicht und verbindlichen Charakter zu geben.

Werner Thuswaldner sprach sich dafür aus, dass die Debatte unbedingt an Breitenwirkung gewinnen müsse. Bevor aber Gruppen der Bevölkerung für das Thema

Kultur begeistert werden können, müssten die in der Kulturarbeit Tätigen zeigen, wie vehement sie dafür einstehen und wie interessiert sie nicht nur an ihrer eigenen Arbeit sind, sondern auch an dem, was sonst im Kulturleben geschieht.

Stimmen aus dem Publikum meldeten allenthalben Skepsis an. Eine aufwendige und lange Verkehrsdebatte in den vergangenen Jahren sei beispielsweise vom Gemeinderat gar nicht zur Kenntnis genommen worden.

©Salzburger Nachrichten 2000

# 19.5.18h

## Museumsdebatte II

### Museum am Berg

(Transkription des Audiomitschnitts)

#### **Werner Thuswaldner, Moderation:**

Im Unterschied zur ersten Museumsdebatte versuchen wir heute, die Information zu vertiefen; nach wie vor scheint ein großes Informationsdefizit zu bestehen, was diese Projekte betrifft. Der Prozess ist jetzt schon etwa drei Jahre im Gange. Damals sind Herr Landesrat Raus und Herr Landeshauptmann Schausberger damit an die Öffentlichkeit gegangen, dass die Museumsszene in Salzburg neu gestaltet werden soll. Diese Ankündigung hat für großes Aufsehen und für Irritation gesorgt, weil es darin hieß, dass ein Museum auf dem Berg als ein Pendant zur Festung errichtet werden soll. Jenes Konzept, das am Anfang stand, wurde bald modifiziert; doch es ist dabei geblieben, dass auf dem Mönchsberg ein Museum der Moderne und eine Kunsthalle errichtet werden sollen. In der Folge fand ein europaweit ausgeschriebener Architektenwettbewerb statt. Das Ergebnis war ein Entwurf dreier Münchner Architekten; zwei von ihnen sind heute da. Die Begeisterung darüber war nicht allgemein, da man sich für diesen außerordentlichen Bauplatz eine etwas signifikantere, aussagekräftigere Architektur gewünscht hätte. Sehr viele Fragen blieben offen, von denen wir heute vielleicht einige klären können: Wann wird mit dem Bau begonnen? Was wird er kosten? Wie soll der Museumsbetrieb aussehen? Wird es Wechselausstellungen geben? Wie stellt man sich die Leitung dieses Hauses vor? Wie sieht die Sammlung aus, die dort gezeigt werden soll? Soweit sie dazu passen, sollen die Bestände des Rupertinums dorthin kommen, auch Teile der Residenzgalerie; aber wir haben kein genaues Bild davon, was dort ständig gezeigt werden soll. Es hieß auch, dass ein Liechtensteiner Kunstsammler namens Batliner Leihgaben zur Verfügung stellen wird. Wird es ein attraktiver Inhalt sein, der sehr viele Besucher anlocken wird? Welche Erwartungen haben die SalzburgerInnen an dieses Museum? Ist es die Erwartung einer Kleinstadt an ein modernes Museum oder ist der Anspruch in der Kulturstadt viel größer, ehrgeiziger? Will man einen Motor für den Tourismus schaffen?

Architekt Stefan Zwink und Architekt Klaus Friedrich sind hier als die Planer des Projektes; Landesrat Othmar Raus vertritt den Bauherrn; Prof. Peter Weiermair, Leiter des Rupertinums, war einer von zweien, die die Architektengruppe in der Entwicklung des Projekts auf die Funktion und die Erwartungen hin beraten haben; Prof. Peter Baum, Linz, ist eingeladen, weil Linz ebenfalls ein neues Haus für die Kunst plant und man dort offensichtlich eine glücklichere Hand hat. In Linz stellt sich die Frage nach dem Inhalt nicht, da man ihn schon seit langem hat. Rainer Iglar, Galerie Fotohof, vertritt hier die Salzburger Kunstszene – schließlich wird dieses Museum einen bestimmten Stellenwert in der Szene einnehmen.

#### **Klaus-J. Friedrich, Stefan Zwink, Architekten des Museum am Berg:**

Vor zwei Jahren fand der Architektenwettbewerb zum Umbau des Café Winkler in ein Museum der Moderne statt. Das Titelbild der Auslobung in den Fachzeitschriften



zeigte den einzigartigen Blick auf die Salzburger Altstadt von der Terrasse des alten Café Winkler über die Köpfe einer sitzenden Gesellschaft hinweg. Das Bild hat suggestive Kraft: Es vermittelt Ruhe; der Beobachter steht unsichtbar im Hintergrund. Nicht von ungefähr ist dieses Bild nach wie vor die Nummer eins auf Salzburger Postkarten. Den Eingang zum Mönchsberglift findet der Fremde erst nach genauer Beschreibung. Am Mönchsberg liegt einem die Stadt förmlich zu Füßen, eingerahmt von der Burg, dem Kapuzinerberg und der sich nach Norden ausstreckenden Landschaft. Der Gang ins ehemalige Casino bildet die Antipode dazu, den dunklen Berg. Der Wasserturm, das unliebsame Wahrzeichen des Bergs, ist einem aus den verschiedensten Perspektiven der Altstadt in Erinnerung; auf dem Berg sucht man es allerdings vergebens. Aus diesen beiden widerstreitenden Elementen des Ortes, dem dominierenden Wasserturm im Rücken des Betrachters und dem Blick auf die Stadt, entwickelt sich der Entwurf des Museums. Es wendet sich dem Turm zu, während das Restaurant auf die Stadt blickt. Der Besucher beschreitet von der Ankunftsebene, dem Mönchsberglift, aus einen spiralförmigen Weg durch das Bergmassiv und die Ebenen der Ausstellung hin zum Licht. Dabei vollzieht er seine Wandlung bewusst. [Videopräsentation] Erst die dritte Gebäudeebene liegt über dem Gelände. Die Ausdrucksmittel sind mit Absicht einfach gewählt, somit konzentriert sich alles auf das Wichtige, die unter einem liegende Stadt. Das Haus sitzt auf Stein und wird aus Stein gebaut. Im Inneren ist es der sichtbare Beton in den Treppenräumen, außen die selbsttragende Fassade aus Gneis. Die Wände der Ausstellung sind weiß, die Böden aus Stein, die Decken aus Beton. [...] Wenn das Museum geschlossen ist, ist das Restaurant selbstverständlich geöffnet. Die Tageslichtfläche ist gänzlich von oben belichtet. Baubeginn soll Anfang nächsten Jahres sein, die Eröffnung zwei Jahre später.

#### **Othmar Raus, Landesrat, ressortzuständig für Kulturangelegenheiten:**

Was haben wir bisher in Salzburg? Über das Rupertinum wurde geschimpft, dass es zu klein und überholt sei; eine Ausstellungshalle fehlt. Wir meinten, wir hätten eine Chance, etwas Neues, Größeres zu machen, das das Bisherige umschließt und Neues hinzufügt. Das Glück der Stunde war, dass das Gebäude am Mönchsberg in den letzten Jahren nur mehr teilgenutzt war. Wir wollten mit dieser Ausstellungshalle das bisherige Rupertinum vergrößert an neuem Standort haben, als Verbesserung der Infrastruktur für die Salzburger und natürlich zusätzlich für unsere Gäste aus aller Welt als zugkräftiges Mittel (im Sommer wächst die Kleinstadt durch die Touristen zur Großstadt). So kam uns die Idee, das Mönchsberggebäude neu zu gestalten, es in den Eckpunkten jedoch zu belassen. Es ist typisch für Salzburg, dass jetzt, wo etwas Konkretes entsteht, die Diskussion hitziger wird; aber wir halten an unseren Plänen fest. Unterm Strich bleibt, dass wir räumlich zu einer wesentlichen Vergrößerung der Museumslandschaft kommen werden, und ich glaube, dass wir auch inhaltlich mehr bieten werden können als bisher. Zunächst kommt der Bestand des Rupertinums ins Museum. Das zweite Standbein wären die Exponate aus der Sammlung Batliner, die uns für zehn Jahre zur Verfügung gestellt werden (eine Etage kann jeweils mittelfristig vergeben werden). Die große Etage wird künftig mit all jenen Ausstellungen bespielt werden, die bislang in Salzburg nicht gezeigt werden konnten – wo immer sie her kommen, wer immer sie zusammenstellt. Ich hoffe sehr, dass Salzburg damit an Attraktivität und Zugkraft gewinnen wird. Die Baukosten sind festgelegt mit 300 Mio. Schilling. 100 Mio. hat das Land Salzburg selbst zur Verfügung zu stellen, 120 Mio. kommen von den Wiener Stellen; daneben haben wir größere Sponsoren wie das Casino. Was die Betriebskosten betrifft, haben wir gute Erfahrungen, was uns das kleine Rupertinum kostet(e); ca. 10 Mio. Schilling müssen zu den jetzigen Aufwendungen dazugelegt werden. Die Betriebskosten liegen bei etwa 3,6 Mio. Schilling. Die Graphische Sammlung wird weiterhin im Rupertinum präsentiert werden; mit der Fotosammlung wollen wir weiterhin ein westösterreichischer Stütz-

punkt für die Fotografie bleiben, diesbezüglich gibt es Gespräche mit dem Bund. Daneben wird überlegt, wie man das bestehende Rupertinum aufwerten kann; 2003 wird auch das alte Haus ein "Facelifting" bekommen.

#### **Peter Weiermair, Direktor des Rupertinums Salzburg:**

Dem zweibeinigen Konzept von Rupertinum und Museum am Berg (MaM) hänge ich ebenfalls an. Gemeinsam mit Klaus Albrecht Schröder wurde das Konzept mit den Architekten erarbeitet. Die Architektur ist meiner Meinung nach eine äußerst funktionsfähige in dem Sinn, dass man im Moment der Erfahrung der Kunst die Architektur vergisst. Dies ist ganz gegen den Zeitgeist, der sich Architekturtheater à la Gehry wünscht. Aus der Sicht des Kurators oder der Kunst erlebenden Person gebe ich dieser Architektur allen credit. Die Schwierigkeiten liegen vielmehr dort, wie man letztlich die Besucherzahlen, die sich das Land wünscht, erreicht. Das andere Problem sind die zwei ungleichen Beine: Im Rupertinum produzieren wird sozusagen "Kammermusik", die jedoch die Identität des Rupertinums ausmacht – Grafik, Zeichnung und Fotografie (vor allem im Bereich der Fotografie sehe ich eine Zukunft, wir haben mit Klaus Albrecht Schröder und Monika Faber eine Vereinbarung getroffen, dass wir in Westösterreich uns mit der internationalen Gegenwart beschäftigen und Wien sich mit der Geschichte). Die Sammlung des Rupertinums könnte man leger ausgedrückt als "Käse mit vielen Löchern" bezeichnen; die Löcher können gefüllt werden, indem man Stiftungen und Schenkungen von privaten und öffentlichen Sammlungen in Anspruch nimmt. Das Rotationsprinzip mit anderen Sammlungen wird für diese Ebene des Museums eine ideale Form sein. Dieses Modell eines Museum ohne Sammlung ist momentan ein Thema. Es stellt sich allerdings die Frage, wie lange die Sammlung Batliner so attraktiv ist, dass sie Publikum anzieht. Das ganze Haus ist sozusagen eine Ausstellungsmaschine, in der ein ständiger Wechsel für Attraktion sorgt. Die größten Erwartungen bestehen in Bezug auf die Kunsthalle, gleichzeitig aber auch die größten Probleme – wie bringt man die großen Besuchermengen nach Salzburg? Ein Museum ist ein edukativer Ort, der nicht nur der Unterhaltung dient. Hier stellt sich die Frage nach der Philosophie, der inhaltlichen Leitung des Hauses. Ich wünsche mir, dass diese Ehe zwischen den zwei Häusern funktioniert. Als Problem betrachte ich es, wie ich Publikum dorthin bringe: Im Bereich Werbung und Merchandising werden gewaltige Mittel nötig sein; Leute, die sich ausschließlich mit diesem Gebiet auseinandersetzen, um sich gegen die Konkurrenz behaupten zu können. Maximale Besucherzahlen sind ein must, das eingehalten werden muss. Ich sehe ein Problem darin, wie man einerseits den Tourismus bedient, neue Märkte für Salzburg erobert, und andererseits auch die Identität des Hauses bewahrt. Die Aussicht, Stiftungen heranzuziehen, halte ich für realistisch. Im Falle Batliner wird die Versicherung bezahlt, der Katalog, die Restaurierung – und man wertet die Sammlung natürlich auf. Ich denke, dass es zwei Typen von Ausstellungen geben wird: einerseits solche für ca. acht oder neun Wochen, auf der anderen Seite längerfristig gezeigte Sammlungen. Dies ist ein großes Reservoir; man darf nicht vergessen, dass die Museen nicht mehr in der Lage sind zu sammeln, da sie es sich aufgrund der enorm hohen Preise gar nicht mehr leisten können.

#### **W. Thuswaldner:**

Die Situation der Residenzgalerie, die kein Budget mehr für die Sammlungstätigkeit hat und seit neuestem auch keines mehr für Sonderausstellungen, gibt mir sehr zu denken... Auf der einen Seite plant man auf dem Berg eine großartige neue Einrichtung, auf der anderen Seite hungert man ein bestehendes Haus durch den Entzug von Mitteln aus.

### **O. Raus:**

Von Aushungern kann keine Rede sein, aber Engpässe wird es im Leben immer geben. Planungsphasen dauern immer mehrere Jahre; wenn man mit dem Bau beginnt, kann es sein, dass man in einen Zyklus fällt, wo weniger Mittel vorhanden sind; in diese Phase kommen wir jetzt hinein. Das kann jedoch nicht bedeuten, dass man sich von größeren Zielen zurückzieht. Es wird in den nächsten zwei, drei Jahren auch für andere sehr schwierig sein, durchzukommen, aber jeder erreicht irgendwann das rettende Ufer.

### **Peter Baum, Direktor Neue Galerie Linz:**

Auch dieses Projekt für Linz wurde international ausgeschrieben. Eine klare Willensentscheidung der Stadtpolitik, das Haus am Donauufer zu errichten, war vorhanden. Dies ist der am besten zu erreichende Platz zwischen Brucknerhaus und Hauptplatz. Das Haus soll die Neue Galerie der Stadt Linz, die de facto ein Kunsthaus mit Sonderausstellungsbetrieb ist (im Prinzip dem Rupertinum ähnlich), beherbergen. Dazu kommt, dass vom Land Oberösterreich ein Musiktheater geplant wird, sodass vom Brucknerhaus über die Neue Galerie und das Schlossmuseum hin zum Musiktheater das entstehen könnte, was man journalistisch als Kulturmeile mit sehr attraktiver Angebotspalette bezeichnen kann und die im Verhältnis zur Größe der Stadt einiges bedeutet. Das Raum- und Funktionsprogramm wurde von uns ziemlich genau erarbeitet, im Sinne eines Schiffes parallel zur Donau (symbolisch gesehen: man sollte in Linz andocken); d.h. das Gebäude entwickelt sich eher in die Länge (130 m) als in die Breite oder Höhe. Ein Skulpturengarten stellt als durchlässige Zone das Bindeglied zwischen Innenstadt und Donaulände dar. Die politische Entscheidung ist von einer durchaus spürbaren Begeisterung und Bereitschaft getragen. Es gibt ein Finanzierungsvolumen von etwa 420 Mio. Schilling alles in allem; die Stadt hat eine Errichtungsgesellschaft gegründet, die auch für die technische Abwicklung sorgt. Der Vorteil ist, dass man die Finanzierung, für die zunächst nur die Stadt Linz gerade steht, über 20 Jahre erstrecken kann; also eine Art Leasing statt einer ad hoc-Belastung, was auch in schwierigen Zeiten vertretbar ist. Dazu kommt die große Zustimmung zum Projekt in breiten Kreisen der Bevölkerung und in der Wirtschaft (in den letzten Monaten erhielten wir Sponsoringzusagen in der Höhe von 40 Mio. Schilling – ein für Österreich noch nie dagewesener Wert). Die Sieger des Wettbewerbs waren Weber und Hofer aus Zürich, nebenbei bemerkt dieselben Architekten, die auch den Grazer Wettbewerb zum dortigen Museum am Berg gewonnen hatten. Zur besseren Simulation zeige ich dieses Video [...]. Geld vom Bund gibt es vorläufig nicht. Für die ständige Sammlung stehen ca. 1.400 m<sup>2</sup> zur Verfügung und etwa 900 m<sup>2</sup> für Sonderausstellungen – mit einer gewissen Variabilität. Dies wird ergänzt durch die Grafikabteilung im Untergeschoß (reines Kunstlicht), wo sich auch die Depots und die Bibliothek befinden.

### **P. Weiermair:**

Eine Videorealisation ist natürlich viel suggestiver, aber ästhetisch gibt es zwischen dem Konzept unserer Architekten und jenem in Linz sehr viel Ähnlichkeiten: eine sich nicht verabsolutierende Architektur, die großzügigen Räume usw. Die Ankaufsmittel des Rupertinums sind ungefähr dieselben wie in Linz, sie sind allerdings seit Beginn meiner Tätigkeit reduziert worden, da wir das Generaldepot eingerichtet haben, das auch das Generaldepot für das Museum Carolino Augusteum sein wird.

### **W. Thuswaldner:**

Ich möchte Herrn Weiermair widersprechen, was das äußere Erscheinungsbild der Architektur betrifft, aber das ist jetzt nicht das Thema. Herr Iglar, wie sehen Sie die Einbindung dieser neuen Institution in die Salzburger Kunstszene?

### **Rainer Iglar, Fotograf, Galerie Fotohof, Salzburg:**

Ich glaube, es ist ein Kennzeichen des Salzburger Projektes, dass die Öffentlichkeitsarbeit nicht sehr tief gehend war. Die Frage, ob es ein ideales Projekt ist, ist schwer zu beantworten. Ich kann mir nicht vorstellen, dass es in Salzburg Menschen aus dem Kunstbetrieb gibt, die es nicht gut fänden, wenn im Bereich der modernen Kunst etwas passiert. Wie erwähnt wurde, sind die Räume im Rupertinum zweifellos gut für Grafik und bestimmte andere Bereiche der Kunst geeignet, aber sicherlich nicht für viele Dinge, die die moderne und zeitgenössische Kunst ausmachen, größere Formate, Installationen etc. Daher spricht vieles dafür, etwas zu tun; es gab in den letzten Jahren und Jahrzehnten zahlreiche Projekte, die hier angesetzt haben, etwa das Guggenheim-Projekt von Hollein. Auch wenn das momentane Projekt sehr weit fortgeschritten ist (es gibt bereits Termine für Baubeginn und Eröffnung, Finanzierungskonzepte), überkommt mich trotz allem ein gewisses Gefühl der Unwirklichkeit, das sich auch durch verschiedene Wortmeldungen, die heute gefallen sind, nicht verdrängen lässt. Die Punkte, die immer wieder erwähnt werden, sind Fragen, die um den Inhalt kreisen: Ist die Sammlung Batliner sozusagen "abendfüllend"; gibt es Verträge, die so gut sind, dass es für die öffentliche Hand auch attraktiv ist; ist die Finanzierung des Baus und in der Folge des Betriebs gesichert? Von der neuen Bundesregierung ist immer etwas zu hören, das nicht ganz eindeutig ist. In Salzburg gibt es verschiedene Kulturbauvorhaben, den Bau des neuen Festspielhauses, Umbauten des Kunstvereins, der ARGE Nonntal, den Stadionneubau, die alle zu Buche schlagen. Ich hege gewisse Zweifel, ob es realistisch ist, alles machen zu können. Ich hätte gerne gewusst, welche Projekte im Zweifelsfall vorgereicht werden. Ich muss als Leiter einer verhältnismäßig kleinen Institution natürlich engagiert für unsere Einrichtungen sprechen und immer wieder auf die Verhältnismäßigkeit der Mittel hinweisen. Für die lokale Kunstszene und deren überregionales und internationales Ausstrahlen sind Einrichtungen in dieser Größenordnung entscheidend. Ich bin absolut für ein neues Museum, da es für die Kunstszene wichtig ist; ich möchte aber nicht, dass der Rest der Szene dann ausgehungert wird.

Abschließend ein paar Worte zur Fotografie: Ich habe heute in Wien mit Monika Faber über die Fotosammlung gesprochen. Der Fotohof hat sich sehr dafür eingesetzt, dass die in Salzburg beheimatete Fotosammlung des Bundes hier bleibt, da Salzburg in der Fotografie seit vielen Jahren eine wichtige Stellung einnimmt – es geht zurück bis in die siebziger Jahre, wo das Salzburg College bedeutende Fotografen hergebracht hat; die Sommerakademie veranstaltet jedes Jahr ein bemerkenswertes Fotoprogramm; und nicht zu vergessen die Arbeit des Fotohof. Insofern fände ich es wichtig und ganz logisch, dass die Fotografie hier auf hohem Niveau weiterbetrieben wird; ich spüre aber, dass die Tendenz zur Zeit in Richtung Wien läuft, trotz der Beteuerungen von Klaus Albrecht Schröder. Die Gründe sind ganz einfach: Die Albertina in Wien, wo bereits ein Fotomuseum unter der Leitung von Monika Faber eingerichtet ist, hat wissenschaftliches Personal anzubieten, Speicherräume – das alles erzeugt eine Dynamik, die zu einer eindeutigen Empfehlung Richtung Wien geführt hat. Ich glaube, dass man dem nur gegensteuern kann, wenn man aus Salzburg ein ähnlich konkretes Angebot macht – was immer mit Geld zu tun hat. Wenn man die Fotografie hier auf dieser Ebene halten möchte, müsste man auch Budget für entsprechendes Personal und auch für wissenschaftliche Bearbeitung vorsehen. Die Leistung der letzten 15 Jahre bestand im Wesentlichen darin, die

Dinge zu sichern und zu speichern; in Zukunft ist eine attraktive Präsentation wichtig und eine entsprechende wissenschaftliche Arbeit.

**W. Thuswaldner:**

Die Fotodiskussion wäre dringend angebracht und einen eigenen Abend wert.

**Publikumsfrage:**

Wie sieht der grafische Sammlungsbestand des Rupertinums in Zahlen und Namen aus?

**P. Weiermair:**

Wir haben ca. 20.000 grafische Blätter und etwa 250 Bilder und Skulpturen. Die Grundlage bildet die Sammlung Welz; Otto Breicha hat in den zehn Jahren seiner Leitung sehr stark Gruppen gesammelt, wobei für die Zwischenkriegszeit ganz entscheidende Bilder fehlen (Schiele ist z.B. nur durch Grafiken vertreten). Wenn ich die Absicht hätte, im neuen Museum eine Geschichte der österreichischen Kunst von 1900 bis herauf zu zeigen, so fehlen mir dazu ganz entscheidende Bilder. Wir bereiten im Moment eine Geschichte der Zeichnung in Österreich vor, wo viele Arbeiten der Zwischenkriegszeit, die ich nachgekauft habe, enthalten sein werden. D.h. entscheidende Bilder und Objekte muss man über Stiftungen, Schenkungen, Privatsammlungen hereinbringen, was durchaus machbar ist.

**Publikum: Hildegund Amanshauser, Direktorin Salzburger Kunstverein:**

Weiß man, wer dieses Museum am Berg leiten wird und wer ein inhaltliches Konzept dafür erarbeitet? Es wurde heute v.a. über Besucherzahlen und ein gutes Werbekonzept gesprochen.

**O. Raus:**

Wir brauchen uns im Vergleich zu Linz nicht kleiner machen, als wir sind; wir können mit unserem Projekt und den Beständen des Rupertinums durchaus mithalten. Wir brauchen nach so vielen Jahren der Diskussion nicht zweifeln; wir treffen die Entscheidung *jetzt*, wir treffen sie *richtig* und sind bereit, aus der jeweiligen Situation das Beste zu machen. Wenn Zweifel an der Qualität der Sammlung Batliner geäußert werden, frage ich mich, ob niemand die Cézanne-Ausstellung in Wien gesehen hat, zu der 250.000 Menschen gepilgert sind und von deren 130 gezeigten Bildern 120 aus der Sammlung Batliner kamen. Aus dieser wertvollen Sammlung können wir in Salzburg zumindest zehn Jahre lang präsentieren (nach Vertrag in abwechslender Folge alle zwei Jahre 50 Bilder). Woanders würde man sich dafür alle zehn Finger abschlecken... Wir werden dieses Haus gut führen und verwalten können, die Konzepte sind erarbeitet. Ab Herbst 2000 beginnen wir die Planung für die Ausstellungstätigkeit einschließlich aller notwendigen Begleitmaßnahmen. Man wird doch nicht die Frage, die am Ende des Prozesses steht, am Beginn stellen. Lassen Sie uns ein paar Monate Zeit, um darüber ins Klare zu kommen; wir gehen nicht mehr zurück an den Start, da sonst das MaM niemals mehr errichtet werden wird.

**W. Thuswaldner:**

Diese Woche stand in der Zeitung, dass gegen Batliner vorgerichtliche Untersuchungen eingeleitet wurden. Ist das ein Punkt, der eine Rolle spielt?

**O. Raus:**

Natürlich diskutieren wird darüber und hoffen gespannt auf eine positive Entwicklung. Sollte wirklich das Äußerste passieren, habe ich keine Zweifel, dass wir andere Sammlungen zeigen können, wir haben mehrere Angebote erster Güte.

**Publikum: Barbara Wicha, Politikwissenschaftlerin, Universität Salzburg:**

Ich denke wie Frau Amanshauser, dass es nicht der verkehrte Prozess ist, nach dem Inhalt zu fragen, bevor der Karren abgefahren ist. Zu sagen, dass es Angebote gibt, ist relativ wenig an Antwort und sagt wenig über ein Konzept – selbst wenn über die Fotosammlung und über die Bestände des Rupertinums gesprochen wird.

**Publikum: Silvia Kronberger:**

Als Stadtpolitikerin möchte ich an meine Vorrednerin anschließen. Das Schröder-Konzept besagt, dass beim Café Winkler ein Pendant zur Festung entstehen soll; ich glaube nicht, dass diese Architektur ein Jahrhundertbau ist (was sie aufgrund der ziemlich rigiden Vorgaben auch nicht werden konnte). Ich glaube auch, dass diese Sammlung nicht die Anziehungskraft hat, die ihr zugeschrieben wird. Ich frage mich, wer dafür nach Salzburg kommen wird und ob die SalzburgerInnen mit diesem Projekt tatsächlich zufrieden sein können. Bezüglich der Fotosammlung denke ich ebenfalls, dass dies ein sehr wichtiges Gebiet ist, das noch viel zu wenig diskutiert wurde.

**W. Thuswaldner:**

Zusammenfassend kann man festhalten, dass heute von politischer Seite, der Seite des Bauherrn sehr viel Optimistisches gesagt wurde; in Publikumskreisen ist die Skepsis noch sehr groß, was darauf hindeutet, dass Öffentlichkeitsarbeit noch nicht stattgefunden hat. In Zukunft wird es nötig sein, Aufklärungsarbeit zu leisten, um Zweifel (wenn auch berechtigt) auf die Seite zu räumen.

# 19.5.18h

## Museumsdebatte II

### SMCA

(Transkription des Audiomitschnitts)

**Peter Krön (Moderation):**

Die jüngere Geschichte des Museums beginnt 1945 im Zusammenhang mit dem Bombenabwurf. Nach langen Standortüberlegungen und -planungen haben wir jetzt einen – wie ich meine – idealen Standort im Neugebäude der Residenz gefunden. Dort wird nur ein eingeschränkter Teil für das Museum frei werden, woraus sich Probleme ergeben; die Räume sind sehr präformiert. Können die Bedingungen für ein gutes Museum – zwei Drittel Arbeitsfläche, ein Drittel Ausstellungsfläche – gewährleistet werden?

**Heinz Schaden, Bürgermeister Salzburg:**

Was würden Sie tun, wenn Sie in der Salzburger Altstadt ein Haus (um-)bauen möchten? Sie würden sich zunächst Gedanken über die Funktion, den Inhalt machen. Sie würden sich weiters fragen, was alles kostet, ob Sie sich das überhaupt leisten können und was Sie an Depotraum brauchen. Nicht zuletzt die Frage – da die Altstadt ein sensibles Gebiet ist, reguliert durch das Altstadterhaltungsgesetz und die Sachverständigenkommission zur Altstadterhaltung –, was planerisch verwirklichtbar und behördlich genehmigungsfähig ist. Dies wäre der Normalfall. Im konkreten Fall ist es andersrum gelaufen. Es gab ein Architekturverfahren ohne klare inhaltliche Definition, wie das Haus aufgebaut sein soll und wie es funktionieren soll. Man kann natürlich großzügig sein und zu bauen beginnen, über das Geld aber erst nachher reden. Rund 20 Mio. Schilling wurden an Planungskosten investiert; die Planung kam später. 15 Architekten waren eingeladen, die alle von der Annahme ausgehen mussten, dass dieses Architekturverfahren so durchgeführt wird, wie es normalerweise üblich ist (klare Vorgaben, ein genehmigungsfähiges Projekt als Basis). Das Architekturverfahren musste jedoch aufgrund zwingender formaler, wettbewerbsrechtlicher Gründe abgebrochen werden, die Finanzierung musste überdacht werden; über die Konzeption wird derzeit beraten, die Depotfrage haben wir Gott sei Dank gelöst. Von 15 geladenen Architekten wurden drei mit der Bearbeitung von drei Konzeptionen beauftragt, wo die Sachverständigenkommission für die Altstadterhaltung in der Jury bereits erklärt hat, dass die Entwürfe in der Altstadt nicht genehmigungsfähig seien. Mittlerweile wurde die Finanzfrage zwischen Stadt und Land geklärt (die 300 Mio. Schilling sind gesichert); wir haben uns auf ein Kulturpaket geeinigt; wir haben eine Depotlösung in der Alpenstraße gefunden; wir haben seitens des Kuratoriums den Auftrag erteilt, rasch die inhaltliche Frage zu klären; und aufgrund eines Rechtsguthabens, das eingeholt werden musste, muss mit den 15 Architekten nochmals weitergemacht werden unter Berücksichtigung der Vorgaben des Bundesdenkmalamtes (Was passiert mit dem Heimatwerk? EDV-Frage? Was passiert mit dem Innenhof? Überdachung? Unterkellerung?). Ein Museum muss auch spannend sein, Besucher sollen hineingezogen werden und dort etwas erleben können. Auf dieser Basis können wir, wie ich hoffe, halbwegs strukturiert beginnen.

Die Finanzierung ist so vorgesehen, dass Stadt und Land je 150 Mio. Schilling dazu beitragen; das Depot ist gesondert zu betrachten.

**Herbert Werner, Leiter der Kulturabteilung des Landes:**

An Ihr Beispiel des Hausbaus anknüpfend müssten Sie sich noch eine Frage stellen: *Wozu* baue ich es? Soll das Museum nur verlegt werden, damit ein neuer Standort da ist? Damit mehr Raum zur Verfügung steht? Damit die Exponate mehr Sicherheit haben oder die Mitarbeiter bessere Arbeitsbedingungen? Zur Tourismusförderung? Ich möchte zurückkehren zu einem anderen Thema: Wir haben in Salzburg zwei Museen in unmittelbarer Nähe, das derzeitige Carolino Augusteum und das Haus der Natur. Museum und Heimat haben etwas gemeinsam, beide sollen der Identitätsstiftung dienen. Ich habe den Verdacht, dass heute in Salzburg das Haus der Natur mehr der Identitätsstiftung dient als das gegenüberliegende Museum, was mir ein großes Manko zu sein scheint. Ich freue mich sehr über die Entscheidung der Politik, dass das Museum übersiedelt und von Grund auf neu gestaltet wird und hoffe, dass es dann im Zentrum der Stadt mehr zur Identitätsstiftung der SalzburgerInnen beitragen kann. Diese Übersiedlung bedarf eines hohen Aufwands. Es gibt nicht ungerechtfertigt Zweifel daran, ob sich der Aufwand auszahlt. Die Gefahr, dass diese Aufwendungen zu Lasten der bestehenden Kulturinstitutionen geht, ist da. Für diesen enormen Aufwand wird es eine Rechtfertigung brauchen, die nur die Besucherzahlen gewährleisten können. Ich meine, man muss die Zahlen auf das Zehnfache steigern; auf jeden Fall müsste die Besucherzahl in Zukunft bei 100.000 pro Jahr liegen. Nur dadurch wird sich meiner Meinung nach das Museum rechtfertigen können, nicht durch verbesserte Arbeitsbedingungen der Mitarbeiter, nicht durch größere Sicherheit und bessere Lagerungsbedingungen für wertvolle Exponate. Meine Vorstellung ist, dass es im neuen Museum nicht darum geht, Exponate zu zeigen, sondern Entwicklungen. Nicht Kunst, sondern Zusammenhänge, nicht Personen, sondern Machtstrukturen sollen präsentiert werden, nicht Momentaufnahmen, sondern warum Salzburg das geworden ist, was es heute ist. Und das Ganze in einer lebendigen, unterhaltsamen bis amüsanten Form, dass das Publikum beim Hinausgehen sagt: "Da gehe ich bald wieder hin".

**Gerhard Sailer, freischaffender Architekt (HALLE 1), Salzburg:**

Wir sollten uns eigentlich glücklich schätzen, dass dieser Architektenwettbewerb gescheitert ist, weil das eine wichtige Ausgangslage ist. Die Frage ist, ob und wie wir jetzt mit diesem Informationsfluss richtig umgehen. Wir sollten darüber reden, ob uns die Klärung der Schuldfrage interessiert – v.a. dann, wenn die Schuld einer Person oder Gruppe zugesprochen wird, die sie nicht auf sich nehmen kann. Ich beziehe mich auf die Architekten: Wie es im Nachhinein den Anschein hat, dürfte die Aufgabenstellung zu wenig klar formuliert worden sein, um Projekte zu finden, die dieses hypothetische Programm erfüllen können. Wesentlicher ist für mich der Punkt, dass ein Museum eine kulturelle Aufgabe für eine Gesellschaft darstellt. Der Prozess der Projektfindung ist eminent wichtig. Darum sollen wir uns kulturell höflich erweisen und jene Architekten, die sehr viel geleistet haben, großzügig abfinden. Entscheidend ist dann zu sagen, wir sind ganz am Beginn; man muss sich die Frage stellen, ob das Haus wirklich das richtige ist. Wenn der Wettbewerb gezeigt hat, dass das Haus solche Probleme aufwirft, soll man nochmals alles hinterfragen. Zur Wertschätzung der Architekten: Ursprünglich hat man ein Wettbewerbsverfahren mit EU-weiter Bewerbung und vorgeschaltetem Auswahlverfahren gewählt (15 Teilnehmer wurden ausgewählt, drei erhielten einen Preis). In die nächste Runde sollen aber wieder alle 15 Architekten eingeladen werden und eine Entschädigung für ihren Beitrag in der



Größenordnung von 50.000,- Schilling erhalten. Das ist aus Sicht der Architektur sehr streng zu hinterfragen. Überlegt werden muss, auf Basis welcher Vorgänge, Grundlagen und Programme und mit welchen Zielformulierungen man das verhältnismäßig beste Projekt für diesen Ort und für diese Aufgabenstellung findet. Darum bin ich eindeutig für einen Schnitt an dieser Stelle. Es sollte nicht in drei Wochen wieder ein neues Programm geben, wo man noch etwas angeschlagen von der ersten Erfahrung in die nächste Runde einsteigt und es danach womöglich wieder eine Diskussion über den richtigen Standort etc. gibt. Ich bin für ein sehr gutes Museum, gebaut von den besten Projektteams aus Politikern, Beamtenschaft, Nutzern, Betreibern und Architekten.

**Wolfgang Kos, Historiker, Kurator, Kulturpublizist, Wien:**

Ich möchte nicht auf die konkrete Problematik dieses Projekts eingehen. Ich komme von außen und höre, dass es hier ein "G'wirs" gibt; man will bauen, weiß aber nicht aufgrund welchen Konzeptes ... Das überrascht mich überhaupt nicht, es hat auch nichts mit den Salzburgern zu tun. Mir kommt vor, dass es fast in allen österreichischen Landesmuseen – sei es das Wiener Historische Museum, das Joanneum in Graz oder das Niederösterreichische Landesmuseum – eine Identitätskrise gibt. Bei Museen, die ich als "Kunst plus Museen" bezeichnen würde, die sehr wohl Kunstsammlungen haben wie auch ganz wichtige andere Bestände bis hin zu Spielzeug, naturwissenschaftlichen Sammlungen, Kunsthandwerk etc., habe ich das Gefühl einer Mischung aus Ratlosigkeit, schlechtem Gewissen bis hin zum Retourgang oder zum überhasteten Durchstart. Ein Hauptgrund dafür ist, dass seit einiger Zeit in der Museumslandschaft das Kunstmuseum, die Kunsthalle (also alles, was mit bildender Kunst zu tun hat) gegenüber dem nicht reinen Kunstmuseum einen Prestigevorteil hat. Das hängt natürlich mit den kolportierten Preisen zusammen, dem sozialen Umfeld, dem Society-Element, der Möglichkeit für die Politik, sich in diesen Dingen stärker zu spiegeln als in der "Brot und Butter-Arbeit" eines Sachmuseums oder eines historischen Museums. Das Teuflische daran ist, dass sich das Ganze in einer Spirale nach unten verschlimmert: Mitarbeiter sind frustriert, irgendwann bekommt man die Mittel, die für eine gute Arbeit nötig wären, nicht mehr; man wird fast dafür gelobt, dass man nichts tut (keine Ausstellungen, keine weiteren Ankäufe). Natürlich wirkt das wieder auf die Politik und die Besucherzahlen zurück. Ein Beispiel für diese Diskrepanz ist, dass es auch ganz hervorragende historische und naturkundliche Ausstellungen gibt, die es immer schwerer haben, auf den Kulturseiten oder im Feuilleton angemessen reflektiert zu werden. Sie können froh sein, dass sie ein Gag-Foto mit lustigem Text darunter auf der Chronikseite unterbringen. In der Relation zu vielen Kunstausstellungen sind dennoch die Besucherzahlen nach wie vor sehr hoch. Im Bayerischen Fernsehen gibt es die Sendung "Kunst und Krempel", was zeigt, dass alles, was nicht als Kunst strahlt, diffus als Krempel bezeichnet wird. Dies ist deswegen absurd, da gleichzeitig in den letzten Jahrzehnten die Geisteswissenschaften ihr Feld ständig in immer neue Fragestellungen ausweitet. Die Volkskunde ist inzwischen eine Kulturwissenschaft, die sich um sehr interessante Fragen kümmert, nicht mehr bloß um Volksbräuche. Ähnlich ist es im Bereich der Geschichte, zu der die Mentalitätsgeschichte hinzugekommen ist oder die Designgeschichte, die sich sehr stark mit Alltagsritualen befasst, Urbanistik usw. D.h. einerseits bemerken wir eine Verbreiterung der Wahrnehmung und des Interesses – man sehe sich nur die Publikationen an. Auf der anderen Seite bildet das Museum das auffallenderweise nicht ab. Ein weiterer Grund ist die "virtuelle Falle", d.h. dass man heute alles greifbar hat, alles auf Video oder im Internet abrufen kann, wodurch das Spezifische der Museumsarbeit und die Faszination, die ein Museum auslösen muss, verloren geht. Nach wie vor ist es für mich das konkrete, gut begründete und exakt kontextualisierte Objekt, das in Zusammenhang mit interessanten Fragestellungen

gezeigt werden muss. Ich glaube, in Salzburg gibt es keinen Mangel an brisanten Fragestellungen – wobei man natürlich die Fragestellungen bis in die Gegenwart weitertragen muss, um sie historisch einzubetten. In einer so interessanten Stadt wie Salzburg gibt es genügend Anknüpfungspunkte: high – low, eine der großen Fragen der Kultur des 20. Jahrhunderts, von *Sound of Music* bis zu den Salzburger Festspielen; eine Salzburger Schulklasse, die 1965 am Flughafen mit dem Musiklehrer gegen die Beatles demonstriert – punktartiger kommt ein Jahrhundertkonflikt nicht zusammen! Oder ein anderes Beispiel: Stadt – Land, Modernisierung gegen Antiurbanität (mir fällt dazu Waggerl ein), das ist eine der ideologisch schwierigsten und spannendsten Fragen; die gesamte Volkskunde bis zum Adventsingen fällt da hinein. Im Ausstellungs- und Museumswesen gibt es natürlich auch Moden. Eine Mode, die schön langsam in die Pension gekommen ist, ist die "Faszination Alltag", die in den siebziger Jahren aufgekommene Idee, endlich einmal die kleinen Dinge, die kleinen Leben zu bearbeiten: die Arbeiterkultur, die Kultur der Knechte usw. Das hat sich mittlerweile verdünnt zu einer allgemeinen Trödel-Präsenz, einem Wust an Zeug. Ich glaube, da kann ein Museum grundsätzlich nicht mitspielen. Dies ist der Grund, warum sich ein Museum schwer tut. Da jede Hotelhalle heute so ein Trödelhaufen ist, muss das Museum sich von solchem Zeug frei machen. Mit der Qualität in der Sammlung oder sehr genauen Sammlungsstrategien könnte hier eine Schneise geschlagen werden, in der eine Faszination wieder möglich ist. Ein Grund für diese Ratlosigkeit und das Herumwursteln ist sicher eine tendenzielle Großmannssucht der Gebietskörperschaften: Erst lange Zeit nicht hinhören, wo etwas verkommt, bis etwas wirklich in die Irrelevanz kippt und sich das Bild des Grauen, Faden, Immergleichen herumspricht. Die Rettung wäre eine Neugründung von innen heraus, ein Neu-Denken. Wenn die Politik dann einsteigt, werden massiv und u.U. mit sehr viel Reibungsverlusten durch viel zu teuer zugekaufte Außenkompetenz Konzepte erstellt, die in jeder Stadt dieselben sind. Es gibt inzwischen Konzeptmacher, die in der ganzen Welt ihren Blödsinn über Museumsshops ablagern und jede Stadt zahlt dafür wieder. In Wirklichkeit kann ein Museum doch nur aus der Intelligenz in den Häusern heraus wachsen, sonst erhält es keinen Charakter. Ein Problem liegt auch darin, dass man im 19. Jahrhundert, als die Museen gegründet wurden, noch nicht so viel gereist ist, daher haben fast alle Museen gleich ausgesehen – vom Haifischzahn bis zu den Regalien der örtlichen Fürsten und ein wenig Volkskunde. Heute geht das nicht mehr, man muss individueller denken. Um es abschließend zu sagen: Denken statt bauen, Konzept statt Fassade. Museen sind unterfordert, was der Grund dafür ist, warum sie in der Öffentlichkeit nicht den Status haben, den sie haben müssten. Sie sind gerade durch das Unschärf-Werden der ganzen Objektwelt enorme Bedeutungsspeicher und Identitätsspiegel. Es wird eine Karriere genau dieser Sachmuseen geben, aber bis dahin werden sie durch Implosion oder innere Ermattung kaputt sein. Sammeln ist immer Übersetzen, Museumsleute sind Umwandler. Zum konkreten Bauwerk in Salzburg: Es schaut schon ein wenig wie eine Objekt-Bewahranstalt aus, aus der nichts entkommt, wenn es einmal drinnen ist. Ein offener Player, eine Art Drehscheibe ist es nicht. Es wird ziemlich sicher sein, und entsprechende Schätze gibt es ja ...

#### **P. Krön:**

Ich möchte im Anschluss daran zwei Fragen an Herrn Dr. Morath stellen: Warum brauchen wir jetzt wieder Leute, die ein Museum entwickeln? Ist es nicht Sache eines Museums, ein Konzept vorzulegen, bevor ein Architektenwettbewerb ausgeschrieben wird? Das Museum wird hoffentlich nicht nur übersiedelt. Wie werden Sie es so neugestalten, dass man Geschichte, Kunst und Kultur Salzburgs erfahren und erleben kann?

### **Wolfram Morath, Direktor des Carolino Augusteum:**

Das Projekt der Übersiedlung des Museums Carolino Augusteum ins Neugebäude kann meiner Meinung nach grundsätzlich überhaupt nicht bezweifelt werden. Es ist im Gegenteil mit so vielen Chancen verbunden, dass einzelne Meinungsverschiedenheiten über das Procedere das gesamte Projekt keinesfalls mit einem Fragezeichen versehen können. Es geht nicht um eine Standortverlagerung, sondern diese Übersiedlung hat natürlich mit einer ideellen Neupositionierung zu tun. Diese Neupositionierung der Sammlungen betrifft wiederum den Kernbereich regionaler Identität, den Herr Werner angesprochen hat. Im Gegensatz zu ihm denke ich jedoch, dass das Haus der Natur diesen Punkt der Identifikation gerade *nicht* trifft. Wenn ein Haus mit Ausstellungen wie *Tiere im Märchen*, *Mikrowelt im Wassertropfen* oder *Dinosaurier* große Besucherrekorde erzielt, dann hat das mit regionaler Identitätsfindung überhaupt nichts zu tun. Natürlich wurde im Museum darüber nachgedacht, worin die Chancen der Übersiedlung bestehen. Es sind räumliche, stadträumliche, ästhetische, technische, konservatorische, präsentationslogische und kommunikationsstrategische Komponenten; sie haben zu tun mit dem regional-spezifischen Identifikationsangebot eines Museums, mit der Rolle als kulturelles Kompetenzzentrum in unmittelbarer Nachbarschaft zur Universität und zu benachbarten Museumshäusern in der Stadt. Auf all diesen Ebenen ist die Übersiedlung als ein Zugewinn zu sehen. Für den Besucherzahlenerfolg, den wir uns alle wünschen, wird man die Ursachen schaffen müssen. Deshalb darf ich kurz an den Standortvorteilen, wie ich sie sehe, entlanggehen: Das Museum erhält im Neugebäude einen eigenen Wechselausstellungsbereich von ca. 600 m<sup>2</sup> (zwischenzeitlich hat sich in Verbindung mit der Anmietung eines Zentraldepots eine Veränderung von Funktionsbereichen ergeben, die neue Prämissen geschaffen hat). Es muss dann nicht mehr wie bisher die ständige Sammlung abgebaut werden; spannende dialogische Verhältnisse können sich ergeben. Ich verweise auf die am alten Standort nicht vorhandenen, für einen modernen Museumsbetrieb jedoch unerlässlichen Servicebereiche wie Museumsshop, Infostand, Restaurant, museumspädagogischer Aktionsraum, behindertengerechte Sanitäranlagen. Die Standortqualität hat sehr viel zu tun mit dem, was ich die "immateriellen Ressourcen" des Museums nenne. Die materiellen Ressourcen sind zunächst die Sammlung, die wir zu bewahren, zu überliefern und zu vermitteln haben. Der Standort Salzburg, die Geschichte der Stadt, der Ruf der Institution sind gewaltige immaterielle Ressourcen. Zum Stichwort Standort: Das denkmalgeschützte Residenzneugebäude aus der Wolf-Dietrich-Zeit ist selbst ein historisch wertvolles Exponat und insofern eine Metapher für weite Bereiche, die im Haus selbst im Originalbestand gezeigt werden können. Die baugeschichtliche Bedeutung des Hauses evoziert geradezu die Vorstellung, dies in Verbindung mit einer musealen Präsentation über diese geschichtsträchtige Stadt zu nutzen. Die Nachbarschaft zum Dommuseum, zur Residenzgalerie und zum Rupertinum lässt ein verdichtetes Museumsensemble entstehen, das bei zusammenhängender Rezeption dem Besucher mehr bieten wird als die Summe seiner Teile. Dazu kommt die Möglichkeit einer Neueinrichtung des Museums in Verbindung mit einer völlig neuen Medienplanung; eine ästhetisch stimmige Präsentationstechnik, die internationalen Standards entspricht und die der Weltgeltung Salzburgs angemessen wäre. Die technische Neugestaltung des Museums hat natürlich eine konservatorische und sicherheitstechnische Tragweite für die Masse des unersetzlichen Museumsgutes, das ja auch Volksvermögen ist. Dieses historische Haus im Herzen der Salzburger Altstadt wird dem Charakter eines historischen Sammlungsgefüges architektonisch und atmosphärisch angemessener sein als die jetzige Architektur der sechziger Jahre – stellen Sie sich vor, dass alte Raumfluchten wiederhergestellt sind, alte Decken freigelegt usw. Daneben bietet der neue Standplatz neue Bedingungen für eine wirksame Vermarktung des Museums. Wir haben dort künftig einen überdachten Innenhof...

**P. Krön:**

Ist das schon sicher?

**H. Schaden:**

Nach Abschluss des Architekturverfahrens gab es ein Gespräch des Herrn Museumsbeauftragten mit der Politik, wo uns die Frage gestellt wurde, ob wir den Innenhof überdachen sollen oder nicht und wenn ja, ob er klimatisiert werden soll. Eine Überdachung wollten wir immer, aber die Klimatisierung ist sehr teuer; die von Ihnen angesprochene Unterkellerung wird wahrscheinlich auch entfallen. Das ist die Situation: Wir haben einen Museumsbeauftragten, der viel Geld kostet, und diese Fragen waren unbeantwortet!

**P. Krön:**

Wo ist das konkrete Konzept, nach dem die Architekten jetzt vorgehen sollen?

**W. Morath:**

Das Museum hat in vielen Gesprächen mit allen Kustodiaten unter Einbeziehung der Restaurierabteilung ein Raum- und Funktionsprogramm erarbeitet, aber natürlich nicht einen Stellplan. Es gibt eine Struktur, wie das Haus aufgebaut werden soll. Seit meinem Amtsantritt 1997 habe ich immer urgiert, dass die Schaffung eines Depots eine zentrale Voraussetzung für das Gelingen der Übersiedlung ins Neugebäude ist. Das wird die Möglichkeit zu ganz neuen Objektzusammenstellungen bieten. Im Zentraldepot Alpenstraße haben wir auch gewisse Funktionsbereiche untergebracht, die das Neugebäude von Funktionen entlasten, die dort nur sehr schwierig untergebracht werden können. Die Bibliothek und das Archiv als sehr gewichtsträchtige Dinge, die nur mit einer Deckenverstärkung untergebracht werden könnten, werden mit einem Studiensaal ausgelagert, sodass wir im Neugebäude mehr Platz für die Disposition der Sammlung haben.

**Publikum: Karl Meinhart, Architekt:**

Was mir bei den beiden heutigen Diskussionen auffällt, ist eine Art Marginalisierung der Architektur in diesen Fragen. Ich glaube, dass die Bedeutung der Architektur auf Faktoren wie z.B. die Besucherzahlen nicht zu unterschätzen ist. Die Marginalisierung spiegelt sich in der Wortwahl wider: Das Museum am Berg ist ein "Umbau", das SMCA eine "Übersiedlung". Zur Frage, die der Herr Bürgermeister am Anfang gestellt hat: "Was würden Sie tun, wenn Sie in der Salzburger Altstadt ein Haus bauen wollen?", möchte ich eine kleine Ergänzung hinzufügen: Ich würde mir einen Architekten suchen, der in der Altstadtkommission sitzt.

**Publikum: Wolfgang Amanshauser:**

Das alte Museum steht gegenüber dem Haus der Natur, wo mit sehr geringen Mitteln sehr erfolgreich (mit bis zu 300.000 Besuchern) ein Museumsbetrieb geführt wird. Seit Herr Dr. Morath Direktor des SMCA ist, wird in dem Haus vis-à-vis ordentlich verwaltet (was Sie in seinen Ausführungen bemerkt haben werden). Als es um die

Übersiedlung und den Neubau ging, war eine der ersten Aktionen, dass alle Mitarbeiter eine Aufstellung machen mussten, wieviel Übersiedlungsgut und Verpackungsmaterial für die Aktion nötig ist, um die Kosten dafür zu berechnen – was offensichtlich das Allerwichtigste war. Das hat zur Folge, dass wir in dieser Diskussion an den Punkt kommen zu fragen: "Wozu brauchen wir dieses Museum?" Ich glaube, mit diesem Direktor brauchen wir das Museum nicht. Wir brauchen einen Visionär, jemanden, der aufzeigt, was notwendig ist. Es gab zarte Ansätze, wie etwa die Ausstellung *Um 1945*, die verlängert werden musste (was es in diesem Museum noch nie gegeben hatte); seitdem Herr Dr. Morath da ist, ist offensichtlich alles, was die österreichischen Mitarbeiter machen, zu verdammen. Wir haben wirklich eine Situation, wo sich nichts mehr bewegt. Jetzt will plötzlich jemand von außen, die Politik, etwas bewegen und sagt: "Wir machen ein neues Museum". Um ein neues Museum zu verwirklichen, brauche ich Personen, die die Visionen und die Energie dazu haben und die überhaupt den Sinn für dieses Museum liefern. Zur Zeit, bei dieser Führung, gibt es keinen Sinn für ein neues Haus.

**Publikum: Klaus Franzmair, Architekt, Jurymitglied:**

Herr Bürgermeister, Sie sprachen von "nicht genehmigten oder nicht genehmigungsfähigen Projekten". Sie sind offensichtlich mit hellseherischen Fähigkeiten ausgestattet, da Sie nicht die Entscheidung der Jury abwarten. Sie haben mit dem Vorsitzenden Herrn Prof. Kulka keinen Kontakt hergestellt und auch mit mir nicht. Hier verbirgt sich eine Lobby einer Kommission, die bei den Politikern eine vorausseilende Vorsicht herausarbeitet, dass hier ein Projekt in die Richtung gehen könnte, dass nicht – wie in Salzburg üblich – etwas Machbares machbar gemacht wird, sondern eine Idee machbar gemacht wird. Architekten haben Visionen. Wir, die Jury, haben im Einvernehmen mit der Salzburger Altstadterhaltungskommission und dem Denkmalamt einvernehmlich bis zu gewissen Grenzen Entscheidungen getroffen. Diese Entscheidung ging in die Richtung, drei Projekte auszuwählen, für die wir ein plausibles Museumskonzept während der Jurysitzung entwickeln konnten. Diese drei Projekte haben Ansätze, die hier abgewürgt und nicht mehr weiterverfolgt werden. Warum macht man das? Man versteckt sich jetzt hinter einem Gutachten. Die drei Projekte wurden von einer hervorragenden Fachjury ausgewählt; dieser Weg ist unter Berücksichtigung dieses Gutachtens genauso weiterzuverfolgen.

**G. Sailer:**

Aus meiner Kenntnis des Ablaufs ist nach dem Auswahlverfahren die erste Stufe abgewickelt worden. Für mich völlig unverständlich passierte eine öffentliche Präsentation der Projekte, obwohl die zweite Phase einer Überarbeitung noch bevorstand. D.h. es wurde die Anonymität aufgehoben, Teilnehmer sahen die Projekte ihrer Konkurrenten. Ich kann diese scharfe Kritik in dieser Form nicht nachvollziehen; ich habe umgekehrt eine vehemente Kritik an der Jury auszuüben. Aber: Was hilft uns diese Vergangenheit? Ich sehe die Tatsache, dass im Zuge des gruppendynamischen Prozesses einer Jury am Ende etwas völlig Verkorkstes herauskommt, als Indiz dafür, dass am Vorgang etwas grundlegend falsch ist. Ich möchte der Jury keine Schuld zuschreiben. Es hat zwar Geld gekostet, aber wir sind viel gescheiter geworden und wir stehen ganz am Anfang des Ganzen.

**H. Schaden:**

Hellseherische Fähigkeiten habe ich sicher nicht, aber allein das, was ich an Defiziten im Verfahren geortet habe... Es gab erstens ein Rechtsgutachten, das zum

Ergebnis kam, dass das Architekturverfahren abubrechen ist. Der Planungsbeirat der Stadt und der Gestaltungsbeirat wurden nochmals damit beschäftigt und sie kamen ebenfalls zu diesem Ergebnis. Drittens hätte man in dieser Jury Kenntnisse über das Salzburger Baurecht haben müssen. Wenn es nicht auffällt, dass alle Ausgänge in den Innenhof führen und damit keine Fluchtwege vorhanden sind, was fernab jeder Architekturdiskussion einen zwingenden Grund darstellt, im Genehmigungsverfahren die Baugenehmigung zu verweigern, frage ich mich, wie genau man sich mit den scheinbar langweiligen aber baurechtlich entscheidenden Details befasst hat.

**Publikum: Hilde Fraueneder, Kunsthistorikerin, Galerie 5020:**

Wenn ich Ihren Ausführungen folge, Herr Dr. Morath, fällt mir auf, dass Sie immer von der Vorstellung ausgehen, dass die Objekte für sich sprechen würden. Inwieweit möchten Sie auf Ideen, was ein Kulturmuseum leisten müsste, wie sie zum Teil von Dr. Kos geäußert worden sind, eingehen? Sie haben während Ihrer Zeit in Salzburg bei Ihren Sonderausstellungen mehr oder weniger so etwas wie eine Konkurrenzsituation zu den bestehenden Kunstinstitutionen aufgebaut, indem Sie zum Großteil Ausstellungen gemacht haben, die als Kunstausstellungen angelegt und zu rezipieren waren. Meine Frage ist, ob das in Ihren Augen das zukünftige Konzept für das neue Haus darstellt. Sie haben von der Nähe zur Universität gesprochen, womit Sie wahrscheinlich die Kunstgeschichte gemeint haben; es gäbe auch die Nachbarschaft zur Soziologie usw. Ich sehe in der bisherigen Zeit Ihrer Arbeit in Salzburg Ihre Ansatzpunkte, von denen Sie sprachen, leider nicht.

**Publikum: Max Rieder, Architekt:**

Ich möchte über die Zukunft sprechen. Es gibt drei Faktoren bei diesem Museum. Einer ist der Begriff "Standortgunst". Ich glaube, dass es in Salzburg generell keine Unterschiede in der Standortgunst gibt. Im Prinzip haben Sie schon eine vis-à-vis zum Haus der Natur oder durch die Lage am Fluss; die Standortgunst Mozartplatz/Residenzplatz ist wirklich marginal. Sie richten dadurch das Museum auf andere Touristenströme aus, was aber für ein Landesmuseum nicht das beabsichtigte Ziel ist. Das Zweite sind drei harte Fakten: Konservatorisch können Sie im Neugebäude keine Lösung finden. Auch was das Klima betrifft, haben Sie sicher keine Verbesserung gegenüber dem sechziger Jahre-Bau. Die Sicherheitsfragen sind dort nicht lösbar, weder im Erdgeschoß mit den derzeitigen Räumlichkeiten noch im Dachgeschoß mit den überhaupt verfügbaren Räumen. Das muss doch ein halbwegs scharfsinniger Analytiker der 15 Wettbewerbsbeiträge erkennen können, dass man dafür und auch für die Fluchtwegdebatte keine Lösung finden wird. Hinsichtlich des Konzepts stellt sich für mich auch die Frage, ob es Sinn macht, Boutiquenbesitzer und Fachleute von technischen Museen zur Entwicklung eines Konzepts für ein Landesmuseum heranzuziehen. Das Dritte und Wichtigste in Bezug auf die Zukunft ist: Werden Sie eine Baubefundung durchführen oder nicht? Wenn Sie keine Baubefundung machen, können Sie in einem Bestandsobjekt auch keinen Umbau starten.

**Publikum: Barbara Wicha, Politikwissenschaftlerin, Universität Salzburg:**

Der Bedarf der Universität wurde angesprochen. Frau Dr. Wonisch-Langenhofner (SMCA) und ich haben an einem Konzept für Kunstjahren herumgebastelt. Wir haben versucht, einmal im Monat bestimmte Dinge, die in einem Museum nicht so transparent und öffentlich sind, wie z.B. die Bibliothek, zu zeigen, oder gewisse

Schmankerln wie die Grafiksammlung hervorzuholen. Das Problem, das ich sah, geht in zwei Richtungen. Zum einen liegt die Schuld an der Universität: Es gelingt nicht, bei den StudentInnen Begeisterung dafür zu erwecken (ich will damit nicht sagen, dass es am Ruf des Museums liegt). Zum zweiten werden seitens des Museums durchaus herzeigbare Dinge wie die Grafiksammlung so gehandhabt, dass man sie fast versteckt und mit der Bemerkung kommentiert: "Das sammeln wir auch, aber so wichtig ist das nicht", was nicht gerade ein Marketing darstellt. Drittens ist es heutzutage fast undenkbar, dass sich ein Museum nicht selbst spannend darstellt und in den Medien präsentiert, mit denen wir heute arbeiten. Anlässe bieten sich immer wieder; wir sind ins Gespräch gekommen über meine Lehrveranstaltung "Umgang mit der Vergangenheit". Wenn es um das inhaltliche Konzept geht, kann ich sagen, dass vonseiten der Universität Fragen da wären. Zum anderen möchte ich das Wort "Quoten" einfach nicht mehr hören, egal ob es um das Museum am Berg oder das SMCA geht. Ich kann mir nicht vorstellen, dass eine Stadt davon leben kann, Ausstellungen nur mehr nach Tourismuskonzepten auszurichten. Das heißt natürlich nicht, dass man nicht auch danach trachten muss, attraktiver zu werden. Ich erinnere an eine Landesausstellung vor vielen Jahren im Neugebäude der Residenz: Dies war der erste Flop, den es gegeben hat. Die Standortgunst wird Sie, wenn das noch nachwirkt, sicher nicht begleiten.

**Publikum: Herr Pflügl, ehem. Verwalter der Residenzgalerie:**

Ich denke, man sollte die Gelegenheit nützen, dass man in der Museumslandschaft, die der Stadt und dem Land unterstellt ist, eine Strukturbereinigung durchführt. Ich weiß z.B., wie schwierig es ist, Rollstuhlfahrer in den zweiten Stock der Residenzgalerie zu bringen. Wenn das Neugebäude umgebaut wird, müsste man dort auch die Residenzgalerie würdig unterbringen. Genauso erscheint es mir mit dem Barockmuseum im Mirabellgarten, das schon seit 20 Jahren für eine Person im Ausgedinge läuft. Es wäre viel vernünftiger, wenn man Frau Sacher dort ein ordentlichen Caféhaus hinbauen lassen würde, dann hätten auch die Besucher etwas davon.

**P. Krön:**

Beim Barockmuseum gehört das Ambiente doch ganz entscheidend dazu, man kann es nicht einfach übersiedeln.

**W. Morath:**

Zum Punkt der Übersiedlungskosten: Dies war eine Forderung zu Beginn der Planung, um einen Kostenfaktor zu eruieren. Zum Stichwort Kunstmuseum: Wir bereiten gerade eine Ausstellung unter dem Titel *Kronland Salzburg. Historische Fotografien von 1850 bis 1918* vor, die sicher auf derselben Interessensebene liegt wie die angesprochene zum Thema Zerstörung und Wiederaufbau. Von daher brauche ich mir nicht nachsagen zu lassen, dass hier der landeskundliche Aspekt zu kurz kommen würde. Mit meiner Erwähnung der Universität habe ich nicht nur die Kunstgeschichte gemeint, sondern auch andere Studienrichtungen. Eine Baubefundung muss natürlich durchgeführt werden. Wie Sie alle wissen, hat eine Grabung im Innenhof stattgefunden. Weiters muss geprüft werden, ob die Fundamentierung überall so tief ist, dass sie eine durchlaufende Unterkellerung erlauben würde – was wiederum die Möglichkeit bieten würde, die archäologische Sammlung des Museums quasi um den unterkellerten Innenhof herum zu präsentieren. Ursprünglich war die Archäologie für das erste Untergeschoß vorgesehen, wo jetzt die Wechselausstellung hinkommen soll, weil der Innenhof, auch wenn er

überdacht wird, aus Kostengründen nicht realisiert werden kann. Zum Stichwort "Kunstjause": Diese Aktion wird nach wie vor durchgeführt. Es verwundert mich zu hören, dass die Grafiken so vorgeführt wurden, als wären sie nicht wichtig. Soweit ich meine Mitarbeiter kenne, besteht im Haus ein solider und berechtigter Stolz auf das, was wir haben. Aber natürlich gibt es Wichtigeres und Unwichtigeres in der Sammlung. Zum Stichwort "Standortgunst": Wenn wir im Neugebäude einen fixen Wechselausstellungsbereich für Sonderausstellungen haben, können wir komplementär zur Schausammlung argumentieren; das eröffnet das Gespräch zwischen dem kulturellen Erbe Salzburgs und der Weltkultur, für die wir das Haus ja auch offen halten müssen. Ich stelle mir vor, dass wir im Wechselausstellungsbereich eine programmatische Durchmischung von Salisburgensien und anderen Schauen haben. Zum Schlagwort Trendthemen: Die Ausstellung *Körperwelten*, wo präparierte Leichen gezeigt werden, hatte unvorstellbare drei Mio. Besucher; das ist mit einem Sachgehalt nicht mehr zu bezeichnen, ich weiß nicht, ob wir so etwas wollen. – Seit Jahren laboriere ich daran, eine plausible Lösung für das Sattler-Panorama zu finden und jetzt ist in Reichweite, es in unmittelbarer Nachbarschaft zu dem vom SMCA genutzten Teil des Neugebäudes, in der Schaltherhalle der Post zu zeigen, was am Fuße des Möchsbergs, von wo aus das Panorama aufgenommen wurde, eine optimale Konstellation darstellt.

#### **Ferdinand Altnöder, Galerist, Salzburg:**

Ich habe jetzt zwei Diskussionen gehört. Eine über das Museum am Berg, für das man kein klares Konzept hat, aber eventuell die Chance, dass der Hauptleihgeber irgendwann im Gefängnis landet, weil er die Bilderkäufe über die Verwaltung von Drogengeldern getätigt hat – ich erinnere die Salzburger an die Geschichte der Residenzgalerie, an Objekte im Haus der Natur, an die Geschichte mit Welz –; ich würde vorsichtig sein, mit einem derartigen Leihgeber zu verhandeln. Man weiß nicht genau, wie das MaM finanziert werden soll, wir haben keinen Schilling mehr, den man von irgendwoher nehmen könnte. Wir diskutieren heute über ein Museum, von dem wir bislang noch keine Vision gehört haben. Ich schlage vor, wir bauen in Salzburg ein neues Museum: In die Bibliothek kommen alle Konzepte und Pläne; dann errichten wir einen Raum für Politikergedenksteine (alle Politiker, die etwas versprochen und schlecht realisiert haben, bekommen einen); der größte Raum wird eine Schatzkammer, wo wir das Geld hüten, das von den Steuerzahlern für Konzepte verschwendet wurde. Ich würde vorschlagen, das Museum SMCI zu nennen – Salzburger Museum Coitus Interruptus –, für die gescheiterten Ideen und Visionen. Ernst gesagt, nachdem ich mit beide Diskussionen angehört habe, fordere ich dazu auf: Stoppt alle Museumsbauten! Wir haben für beide Museen keine Finanzierungskonzepte und keine klaren inhaltlichen Konzepte. Solange beides nicht vorhanden ist, ist es unverantwortlich, einen Museumsumbau, eine Übersiedlung oder ähnliches anzugehen.

#### **P. Krön:**

Ich verweise darauf, dass für Herrn Batliner die Unschuldsvermutung gilt, solange es keinen Beweis gibt. Ich möchte meine Frage an Herrn Morath, auf die ich keine Antwort bekommen habe, nochmals stellen. Warum brauchen wir Leute, die ein Konzept entwickeln, nach den Projekten der Architekten? Warum kommt das nicht längst vorher vonseiten des Museums.



### **G. Sailer:**

Ich möchte an alle appellieren, sich nicht daran zu ergötzen, wie sich Herr Morath zu Tode argumentiert. Zumindest als Wissenschaftler habe ich Vertrauen in ihn; vielleicht bräuchte er an seiner Seite eine Person, die andere Aspekte des zeitgenössischen Transfers abdeckt. Herr Morath hat sich sicherlich mit bestimmten Qualifikationen beworben, aufgrund derer er als Direktor eingesetzt worden ist. Ich möchte eine Frage an das Publikum stellen: Wenn über den Standortvorteil gesprochen wird, müssen wir uns fragen, worin er besteht, denn das Haus ist natürlich eine eminente Belastung. Wenn von einer Museumskonzentration an diesem Ort gesprochen wird, passiert das, was vor 20 Jahren konstatiert wurde, dass die Stadt zum Museum wird. Nachdem das Haus nicht als Museum gebaut wurde, muss es eine Umdeutung des Gebäudes geben, die man von außen erkennen darf oder auch nicht. Wenn es eine Fluchtwegproblematik gibt, frage ich mich, warum man nicht zehn Stiegen außen an das Haus baut. Wo liegt das Problem? Man kann eine Intervention auf hoher Qualität durchführen, die den Dom in seiner Qualität nicht herabwürdigt und das gesamte Erbe nicht missachtet, die aber das Gebäude so attraktiv macht, dass auch ein kleines Kind gerne hineingeht. Ich verstehe die Salzburger Verschämtheit nicht, zu glauben, etwas bewahren zu müssen, das wir gar nicht benennen können. Jeder, der eine neue Schraube in die Hand nimmt, muss Angst haben, von Herrn Fux gesteinigt zu werden ... Wenn alles im Vorhinein abgeklärt wird, gibt es eben ein Sondergesetz für das Neugebäude und alles ist dann dort möglich.

### **W. Morath:**

Die Dauerausstellung ist zu gestalten als ein kulturgeschichtlicher Rundgang von der Bistumsgründung im achten Jahrhundert bis in die Gegenwart, d.h. es ist kein reines Kunstmuseum. Dies wird in erzählender Form darzustellen sein, gattungsübergreifend, mit erläuternden Texten und Multimediatechniken. Eine spartenmäßige Präsentation wird nur ausnahmsweise stattfinden (etwa in der Numismatik). Diese narrative Präsentation hat den Vorzug, dass sie am leichtesten Besucherschichten der unterschiedlichsten Vorbildung anspricht und Spielraum für Assoziationen lässt. Eine gattungsübergreifende Schau berührt einen konservatorischen Gesichtspunkt. Wenn Materialien wie Textilien, Wachs, Papier, Holz, Metall usw. in derselben Raumeinheit sind, muss eine ganz bestimmte Konsistenz in Sachen Klima gewährleistet sein. Ich glaube nicht, dass dieses Gebäude, das den Vorzug dicken Mauerwerks hat, nicht in den Griff zu bekommen wäre, was die Herstellung einer musealen Klimasituation betrifft.

### **Publikum: Franz Seidl, Architekt:**

Viele der hier aufgezählten Details interessieren mich überhaupt nicht; damit wird quasi das Pferd von hinten aufgezäumt. Ich glaube, dass der Ansatzpunkt woanders liegt: Es geht um die Idee des Museums; was stellt es dar und wie kann es entwickelt werden. In diese Situation ist Herr Schröder aus Wien eingefallen, der eine neue Ordnung installieren wollte, begonnen mit dem MaM, auch bezogen auf das Keltenmuseum in Hallein und das SMCA. Ich denke, dass dieses Konzept von einem Macher erstellt wird, der nur im Sinn hat, sich selbst zu präsentieren. Was dann wirklich passiert, ist ihm ziemlich gleichgültig. Ich denke, dass zuerst Ideen gesammelt werden müssten (vielleicht in einem Ideenwettbewerb), über die die Politiker zu entscheiden haben. Erst dann kann man die Grundlagen dafür erarbeiten, wie das Museum aussehen soll, wo es steht und was es machen muss. Ich glaube, dass hier unsere Landes- und Stadtpolitik versagt, indem sie sich einfach einen Berater nimmt und ihm Glauben schenkt.

**Publikum: K. Meinhart:**

Es gab einen Wettbewerb über Konzepte zu Konzepten, der kurioserweise das gleiche Ergebnis gezeitigt hat wie der Architektenwettbewerb selbst (es gab zwei zweite Preise sozusagen, die erneut überarbeitet werden müssen). Ich glaube, das Konzept und das Haus müssen in einem dialektischen Prozess gegeneinander abgewogen und miteinander diskutiert werden; man kann nicht das eine separat behandeln, ohne das andere zu bedenken. Es wird eine Rückwirkung geben, ob das Konzept abgeändert werden muss oder ob es überhaupt nicht verwirklichtbar ist. Es muss ein wichtiger Teil der Diskussion sein, das Ende offen zu halten, d.h. dass man auch zu dem Ergebnis kommen kann, dass das Haus für die Konzepte, die wir wollen, nicht geeignet ist. Ich habe den Eindruck, dass diese Vermittlung bisher nie passiert ist, dass die Kommunikation der einzelnen Ebenen untereinander nicht funktioniert. Dies ist sicherlich nicht die Schuld des Herrn Morath allein, sondern aller daran Beteiligten.

**Publikum: ehem. Landesarchivarin:**

Zitat aus der österreichischen Kunsttopografie, 1919: "Der Gemeinderat kaufte das in der Griesgasse an das Museum anstoßende Haus und vereinte es mit diesem. Trotzdem scheint die Frage seiner Unterbringung noch nicht definitiv gelöst. Eine Ausstellung des Museums in den Räumen von Hohensalzburg scheint manchen Freunden der Anstalt wünschenswert." – Ich glaube, wir haben seit hundert Jahren eine unveränderte Situation ...

**Publikum: Herr Steinmetzer, Kunsthistoriker:**

Ich höre, dass das Haus immer nur als eine Belastung bezeichnet wird. Hat es sich noch nicht herumgesprochen, dass das Neugebäude der bedeutendste Profanbau des späten 16. Jahrhunderts in Salzburg ist? Es ist kein Zufall, dass die Stuckdecken von Elio Castello im Propyläen-Band zur Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts auf der ersten Seite als eine der überragendsten Einläutungen des Barock nördlich der Alpen erwähnt werden. Es handelt sich hier nicht um irgendein Gebäude, sondern um ein ganz besonderes. Wir haben ein Museum, das es wert ist, in ein besseres, ein adäquates Haus zu kommen und das Neugebäude ist es wert, eine bessere Nutzung zu bekommen. Wenn es heißt, jetzt werde das Haus verunstaltet und zertrümmert werden, möchte ich sagen, dass die momentane Nutzung skandalös ist. Eine Baubefundung ist längst ausständig; wenn dadurch gewisse Punkte ans Licht kommen, ist gute Architektur gefordert. Ein historisches Gebäude auf hohem Niveau fordert auch die zeitgenössische Architektur auf hohem Niveau heraus – das darf man ihr nicht verbieten.

**Publikum: Silvia Kronberger, Stadtpolitikerin:**

Nachdem die Diskussion schon hundert Jahre alt ist, möchte ich vorschlagen, sich ein Beispiel daran zu nehmen, was hier im Kunstverein passiert. Hundert Tage zu beiden Projekten zu diskutieren (über Konzepte, Inhalte, Vorgehensweisen, Bauvorschriften etc.), wobei meiner Meinung nach zum Museum am Berg noch viel mehr zu sagen wäre als es bisher der Fall war. Herr Schröder soll sich noch einmal einer Diskussion stellen, denn die Konzepte sind nur am Rande bekannt.

**Publikum: Ulrike Schrott:**

In der Diskussion wurden Visionen gefordert. Ich möchte wagen, eine Vision in den Raum zu stellen, die vielleicht Gelächter oder Empörung hervorrufen wird. Ein Standort in Salzburg ist in der Diskussion noch nie gefallen: Ein historisches, vom Abbruch bedrohtes Gebäude, der Mittelbahnsteig des Salzburger Hauptbahnhofs, würde einer Kunsthalle von ca. 4.000 m<sup>2</sup> Platz bieten. Dies wäre zentral gelegen, es gäbe keine Transportprobleme.

**W. Morath:**

Was dieses ominöse Konzept für ein Konzept betrifft, denke ich, dass medial vieles falsch kolportiert wurde. Die Zusammenarbeit mit einem museologischen Fachplanungsbüro heißt nicht, dass im Carolino Augusteum niemand in der Lage wäre, die Dinge richtig darzustellen. Hier handelt es sich um hochspezialisierte Funktionsbereiche, für die man besondere fachliche Zuständigkeiten in Anspruch nimmt, etwa für die Entwicklung eines Medienleitbildes und die Medienplanung, die Definition der Medienzonen, die Kontextualisierung der Objekte mit interaktiven Medienstationen, die Erarbeitung eines sammlungs- und funktionsbezogenen Raumbuchs, in dem die nutzungsartige Gestaltung, die Technik, die Ästhetik, das Licht, das Klima usw. definiert werden. Das sind alles Dinge, die nicht ein Museumsdirektor am Schreibtisch macht, sondern dazu braucht man Fachkompetenzen. Ich verweise auf das steiermärkische Landesmuseum Joanneum in Graz, das uns in der Neustrukturierung seiner Sammlungen einige Jahre voraus ist und das dies mit einer Fachplanungsfirma mit großem Erfolg getan hat; niemand sagt dort: "Warum haben die das nicht am Schreibtisch gebastelt?" Wenn man es professionell machen will, dann bitte so. Es geht nicht an, dass unser Museum diskreditiert und förmlich inkriminiert wird, weil es etwas macht, das auf der Linie der Professionalisierung des Hauses liegt.

**G. Sailer:**

Mir war diese konzentrierte Diskussion heute Abend sehr sympathisch. Ich sehe sie als positiven Ausblick in ein Arbeit, die wir zu leisten haben.

**H. Werner:**

Zum Stichwort Besucherzahlen: Die beiden Vertreter der Universität, die sich zu Wort gemeldet haben, meinten, Besucherzahlen interessieren sie nicht. Ich glaube, das ist jene Haltung, die die Universität dafür berühmt macht, dass sie im elfenbeinernen Turm sitzt. Eine der Aufgaben eines Museums heißt Vermittlung. Wenn ich damit nicht ein breites Publikum erreiche, habe ich diese Aufgabe nicht erfüllt.

**W. Kos:**

Als ich begonnen habe, Geschichte zu studieren, hörte ich in einem Proseminar den Satz: "Geschichte ist immer Zeitgeschichte". Im Zusammenhang mit historischen Museen ist damit die Befragung der Geschichte, aber auch des angesammelten, sich zum Teil ergebenden Materials, gemeint. Ich habe ein Problem mit einer Museumsvorstellung vom Weiterwachsen der Sammlung. Wie sammelt man etwa zum 20. Jahrhundert, wenn man in Kategorien des kunsthistorischen oder des Sachobjekt-Sammelns des 17., 18. und 19. Jahrhunderts denkt? Man wird von anderen Frage-

stellungen ausgehen müssen. Wenn man heutige Fragestellungen nicht in einem Gegenlauf zu dem Heraufsteigen aus der Geschichte betrachtet, kommt kein Feuer in das Ganze hinein. Das ist der Grund, warum ich mich vorhin skeptisch zur rein psychologischen Anmutung des kunsthistorisch natürlich bedeutenden Gebäudes geäußert habe. Ein Geschichtsmuseum soll sich heute als "Nachdenkmaschine" positionieren. Wenn Geschichte in Geschichte versteckt ist, ist es nicht einfach. In puncto Besucherzahlen haben ich im Zuge der Vorbereitung der niederösterreichischen Landesausstellung *Die Eroberung der Landschaft* meine eigenen Erfahrungen gemacht. Die 190.000 Besucher, die die Schau erzielt hat, gibt es immer. Autobusunternehmen, die oft nichts über das Thema wissen, buchen jährlich diese Maschine. Vielleicht 10.000 bis 20.000 befassen sich sehr genau mit der Ausstellung, 50.000 befassen sich damit ungefähr. Wenn man mit Zahlen argumentiert, ist eine gewisse Relativierung notwendig. Wenn ein Museum das Glück hat, eine besonders schöne Krippe zu besitzen oder eine kuriose Darstellung, die pornografisch berühmt ist, oder ein paar Klimts, dann laufen Tausende Leute durch; gleichzeitig können andere Teile des Museums scheinot sein, es heißt nicht, dass das Museum gut läuft. Primär geht es darum, kompatibel zu werden, für Gesprächsthemen zu sorgen, sich in Debatten einzumischen und bei meinungsführenden Schichten der Gegenwart Credibility zu erlangen. Der Salzburger Kunstverein etwa ist ein international beachtetes Uraufführungshaus für zeitgenössische Kunst, was sich in den Besucherzahlen nur begrenzt abbildet. Ich wünsche mir von Museen, dass die Mitarbeiter die Möglichkeit haben, Ideen zu entwickeln und umzusetzen. Ein Museum, das nicht agieren kann, ist für mich nicht vorstellbar. Es wird notwendig sein, dass Museen sich so verhalten, dass sie Partnerschaften mit privaten Sammlern eingehen können. Es gibt heute Sammler auf beachtlichem Niveau, von Glassammlern über Sammler von Büromaterial, bis zu Sammlern früher Computer; ein Kärntner Synthesizer-Sammler soll der beste in ganz Mitteleuropa sein (die frühen Synthesizer sind inzwischen genauso exotisch wie römische Münzen, mythologisch sogar noch stärker befrachtet); der gelbe Epoxy-Schi von Blizzard stellt ein Stück Mythologie der Geschichte von Salzburg dar ... Zur Zeit tendieren Firmenverwaltungen dazu, aufgrund des Überhandnehmens der Neuen Medien Riesenbestände wegzuerwerfen. Inwieweit und mit welchem Selektionsverfahren wollen Museen hier Partner sein? Insofern sollten Museen sehr bewegliche Maschinen sein; es geht nicht nur um Räume, sondern um Flexibilität und Koppelung mit anderen Dingen. Kurios ist, dass man alte Objekte heute unter dem Begriff Krempel subsummiert und gleichzeitig heutige (Design-)Objekte des täglichen Lebens sehr präzise und sorgfältig auswählt; dies stellt einen wirklichen Bildungsverlust dar. Museen sind in Zukunft auch notwendig, um den Umgang mit Dingkultur zu schärfen.

#### **H. Schaden:**

Es wurde angesprochen, dass die Politik die Aufgabe hat, Rahmenbedingungen und Voraussetzungen zu schaffen. Die jahrelang debattierte Finanzierungsfrage ist jetzt dem Grunde nach gelöst, ebenso wie die Depotfrage. Dass das Architekturverfahren Ende letzten Jahres gestoppt wurde, sehe ich positiv. Es eröffnet uns die Möglichkeit, darüber nachzudenken, wie das Haus konzipiert sein soll (Stichwort Visionen). Ich bin keine Verfechter von Besucherzahlen, aber man muss sich überlegen, wie man Leute dazu bringt, mit einer gewissen Begeisterung dorthin zu gehen. Sobald die Fragen der inhaltlichen Determinierung und der Baubefundung geklärt sind, sollte dort markante Architektur passieren, die Akzente setzt.

Abschließend möchte ich den nächsten notwendigen Schritt, der heute nicht erwähnt wurde, ansprechen. Wir haben in der Stadt eine Vielzahl von Museen, die bis zu einem gewissen Grad etwas miteinander zu tun haben, aber jedes werkt abgeschlossen vor sich hin. Man muss darüber nachdenken, wie man die Salzburger Museen-

landschaft in Zukunft strukturieren möchte. Ich betrachte es als Verschwendung von Ressourcen, wenn verschiedene Häuser nebeneinander jeweils ihre eigenen Geschichten machen, ohne aufeinander in irgendeiner Form Bezug zu nehmen. Ich denke, man kann aufeinander abgestimmt Akzente setzen, sich mit Ausstellungen Bälle zuspielen etc., um die Museenlandschaft als gesamte spannender zu machen. Auch über eine neue organisatorische Struktur sollte man sich in diesem Zusammenhang Gedanken machen. Diese Museumslandschaft soll rechtlich und konzeptionell näher zueinander geführt werden, eventuell hin zu einer Konstruktion, wo es einen künstlerischen und einen kaufmännischen Leiter gibt mit Subgruppierungen, die das jeweilige Haus bespielen, aber auch auf die anderen Museen Bezug nehmen. Dadurch wäre für die Museumslandschaft insgesamt etwas getan.

# 26.5.18h

Konstantin Akinsha

## The End of Avant-Garde.

Radical Art Forms in the Soviet Union and Nazi Germany, 1927 1937.

### Introduction

In 1931, visitors to the State Tretyakov Gallery in Moscow could see a strange exhibition of works by such leading artists of the Russian avant-garde as Kazimir Malevich and Vasilii Kandinsky. On the walls of the gallery halls, slogans were hung side by side with paintings. The slogans were intended to ensure that visitors interpreted the artworks “correctly”. One of them, placed over the painting *Suprematism No 78* by Malevich read: “Bourgeois art is a dead end”. Another one, placed near a canvas by Kandinsky, proclaimed: Formalism is “self-negation”. The exhibition was called *The First Experimental Marxist Exposition of the State Tretyakov Gallery*. Looking at the photos of the *First Marxist Exposition* today, we are prompted to recall another exhibition held eight years later. That exhibition was held not in Moscow but in Munich: the infamous exhibition of degenerate art. The visual similarity is striking, not only because of the works displayed during the first celebration of the “Tag der Deutschen Kunst” but because of the slogans that framed the paintings. The words, which became more important than the artworks, were written on the walls, on boards, and on pieces of textile. The slogans explained the “degenerate” essence of contemporary art, referring to it once again as a “dead end”. Some slogans are nearly identical to the Russian slogans in the earlier exhibition, and the content and the tone of the accusations are the same.

### Art as Manipulation of the Masses.

There was one important difference between the two approaches to “degenerate”, however. In Nazi Germany in 1937, only avant-garde art was treated as “degenerate”, but in Soviet Russia in 1929, art was treated as degenerate per se. An important discussion took place in the Communist Academy in Moscow in 1927. Among the attendees were the leaders of the Constructivist movement, including the famous architect Alexander Ginzburg. Leading art critics were also invited. The discussion was dedicated to a very important topic: the role of art today. There was one idea on which all participants easily agreed: art was dead. The death of traditional art forms was one of the most important ideas behind the Russian avant-garde. Kazimir Malevich tried hard to reach the last frontier of painting. But if, for Malevich, the empty canvases exhibited on the *UNOVIS* exhibition in 1923 were no more than a declaration of the spiritual end of the traditional art form, the death of painting had another meaning for Alexander Rodchenko. One of the founding fathers of Constructivism, Rodchenko, exhibited three canvases at the  $5 \times 5 = 25$  exhibition. They were each painted in one color, just to declare in the true Constructivist fashion that painting was the “conservative art form”. The slogan of the Constructivist

movement, "From an easel to a machine", gave artists a new role as the organizers of everyday life. Art in the traditional sense of the word was dead, and on its grave young Constructivists were designing electric stoves, clothing for the proletariat, advertising posters and other necessary things.

One of the participants in the discussion at the Communist Academy, Ivan Matsa, a well-known art historian and leftist critic who emigrated to the USSR after the bloody oppression of the Hungarian Revolution, stated that nowadays artists have two possible fields for application for their creativity: architecture and the "manipulation of the consciousness of the masses". The forms used to carry out that manipulation were not defined by the critic. In fact, Matsa noted that the most likely form could be the decoration and direction of mass events. Matsa also attacked those dead forms of art practice that were still a common part of daily life in the Soviet art world: exhibitions. He believed that the traditional representation of artworks in exhibition halls had lost all meaning and that the proletariat did not recognize such an outdated idea of art representation.

Matsa's ideas were typical for his time. The circle of young leftist critics and museum curators linked to the Constructivist movement had been discussing the crisis of traditional, representational art for a few years. The targets of their attacks were not only contemporary art exhibitions but also shows put on by such traditional institutions as the Hermitage and by the experimental museums of contemporary art in Moscow and Leningrad.

The Constructivists believed that the death of art was supported by the radical form of Marxist ideology. Seeking the true revolutionary explanation for the history of art, the radical art critics put to use not only Karl Marx's comments from the *Communist Manifesto* about the future death of art, but also Lenin's famous conception of two cultures existing in one historical period—a progressive and a reactionary one. The Marxist critics combined the traditional history of art with the conception of the class struggle, which, according to their teachings, was manifested in art through the "struggle of styles". This strange combination of the formalist school of art history with Marxist-Leninist ideology soon began to dominate the art life of Soviet Russia.

### **The Rise of the Curators.**

Marxist art critics lived in a happy time. It was the happiness of the end of history. They lived in the first proletarian state of the victorious revolution, where the class struggle was practically over and the establishment of socialism had to happen very soon.

Art was dead—the Constructivists were already playing the role of caretakers. So the new kingdom of heaven on earth without history and without art had practically been achieved. It was a Fukuyama-like mentality. But the liberation from history and from art had yet to be declared. The leading figure during this first period of post-modernism (for the Marxist art critics who had just witnessed the death of modernism, it was the era of post-modernism, although it was never officially known as such) was not an artist but a curator. It is not an overstatement to say that the years 1927 - 1932 in Russia were a period of total domination by the curatorial profession.

Marxist art critics soon found a cause for the practical application of their theories: overcoming the fortifications of traditional representational art. Museums were the main fortresses. Under strong pressure from the radicals, museum reform was launched on a broad scale, and critics became curators.

The ideological task of museum reform was to redesign the initially conservative institutions according to the ideological guidelines of Marxist art history, leaving a strong aftertaste of Constructivism. But in order to complete such a task, the new curators had to find completely new ways to display art. Slogans with quotes from Marx and Lenin began to appear in the museum halls, but slogans alone, which strongly defined the “conservative” essence of art, were not enough. One of the leading players in the game of museum reform was Andrei Fedorov-Davidov, a critic who became a curator of the Tretyakov Gallery. He later recalled that one of the main influences on Marxist curators was Constructivist cinema. It was really quite a logical source of inspiration both Matsa and Fedorov Davidov were leading ideologists of the October group, which became the most radical union within the Soviet Constructivist movement. The members of October felt that art was best carried out in architecture and photography, through the so-called “realism of the everyday things”. The dead body of “traditional” art was left to the Marxist curators.

### **The Museum as Contemporary Art Form.**

In many ways, Marxist exhibitions were like contemporary invasions of artists into the museum environment. The difference was that the curators didn't try to implant new art into the dusty museum halls but sought instead to transform the museum into a kind of contemporary art form. Works from museum collections became no more than raw materials for the curators, who created new entities from them. A term was soon coined to describe this new exhibition practice: “visual installation”. But very soon the curators wanted to do more, as working solely with the artworks was not enough. The radical curators began to use film, slide projections and moving constructions to create exhibitions. Photo collages and various “non-museum” objects penetrated the exhibitions. Within two years, the country's major museums were radically redesigned. In the halls of the State Russian Museum in Leningrad, it was possible to see the exhibition *The Imperialist War*, which included paintings framed with barbed wire and gas masks, real trenches modeled in one of the museum halls, and huge, swiftly revolving cylinders covered by WWI propaganda posters that almost seemed like animation. The exhibition included slide projections of two constantly changing images – a medieval Russian icon depicting St. George piercing the dragon and the official Czarists poster bearing the image of Russian Cossacks bayoneting the German enemy.

In the armory of the Hermitage, huge primitive figures of harvesting peasants were painted on the walls in a demonstration of the essence of feudal exploitation. Compared to those figures, the knights sitting on their armored horses looked like dwarfs.

One of the most radical exhibitions was created by Mikhail Geichenko, a young curator of the Czarist palaces near Leningrad. In the private rooms of Nicholas the First in the Gatchina palace, he exhibited dozens of similar official portraits of the Czar placed on the walls at different angles.

In Moscow, Marxist curators were experimenting in a no less radical way. In the Tretyakov Gallery, Fedorov-Davidov exhibited the works of Kandinsky and Malevich against walls that were painted black. The paintings were installed on special boxes affixed to the walls in a manner that made the paintings appear to be floating in the air.

Sometimes, a tour de force by one of the new curators was shocking even to his contemporaries. For example, a young curator in Moscow found an unexpected way to exhibit the collection of Russian icons. Of course, artifacts such as icons had only



the most negative meaning for a Marxist curator. According to all standards of Marxism- Leninism, icons were a part of reactionary culture. Yet the curator found an original way to demonstrate their “reactionary essence”. In one museum hall, she exhibited the well-known icons, those masterpieces of Russian art, along with a collection of torture implements. Thus “apparatus of spiritual torture” was displayed together with devices for physical torture.

In Kiev, a group of radical curators decided to go even further than their colleagues from Moscow and Leningrad. They did not even want to be associated with an institution that was as outdated as a museum, “the cemetery of art”.

So, to make the local collection of old masters accessible to the proletariat, they exhibited the masterpieces of the collection in shop windows along Kreschatik, the city's main street.

### **Art after the Death of Art.**

Yet despite all the experiments in displaying artworks, one of the most prominent elements of Marxist exhibitions were words, which became integral parts of the presentation of art at that time. The design of many exhibitions from that period is really reminiscent not even of Constructivist film but of Constructivist book design. Playing with different types of fonts became one of the favorite devices of museum radicals. In the hands of Marxist curators, artworks became no more than illustrations for their ideologies. Only with the help of words could a curator name the true class essence of exhibited works of art. For the Marxist radicals, any kind of art from Russian icons to Malevich abstractions was no more than a dead body. For them, “art” ceased to exist. The slogan once formulated by the LEF (Left Front), “Art is opium for the masses”, was the symbol of their faith.

This “anatomy lesson” by the Marxist curators was in many ways the last and the most radical state of the Russian avant-garde. Contrary to their own wishes, they were responsible for art after the death of art, because those new amalgamations of artworks, words, and moving images, those installations constructed in museum halls, represented the first steps toward new media, toward new art forms that were shocking for their prophetic qualities. The strange combination of dogmatic Marxism and the roiling creativity of the “caretakers of art” was typical of the time. But the officials found the curators radicalism alarming. In many ways, the funeral for art organized by the Marxist curators, the last representatives of the radical avant-garde tradition, was also the funeral of avant-garde. The “Marxist” interpretation of the whole previous tradition of the new art as the politically reactionary “degenerate” manifestation of petit bourgeois “leftism” was ultimately suicidal.

### **The Suicide of the Avant-Garde.**

On one hand, the Marxist exhibitions paved the way for the final attack on the avant-garde as the “killer of art”. On the other hand, it helped negate the tradition of radical art through the application of Marxist dogma.

In 1930, the *October* group became the target of political attacks, and the group was practically destroyed soon afterward. The project devoted to bringing about the “death of art”, which became the death of the avant-garde, left scars that allowed the traditionalists to take a leading position and to propose once again that conservative art forms were the most efficient forms of political propaganda. Such propaganda soon became a substitute of mass-culture in the Stalinist state. (A return to such conservative art forms as easel painting was justified by the necessity to create

“mass-painting” that could influence the proletariat not through its form but through its context.) By early 1932, installations and video projectors disappeared from museum halls, but the slogans remained. After the purge of the formalists, new Stalinist ideologists still retained the use of slogans as instruments for the direct political interpretation of art, leaving no possibility for viewers to “read” an artwork in any way other than that which was initially given on the museum walls. Creativity was exiled from museums, but the class interpretation of art remained. The function of the curator was now limited by the composition of slogans, which had to be placed over the paintings. Uniformity became the new rule, and unlike the Marxist curators, the traditionalists printed the texts explaining the class affiliation of the exhibited artworks in uniform fonts. Again, a curator was no more than an interpreter – in this case an interpreter of the politics of the class struggle represented by traditional museum displays. Only pieces of red cloth placed somewhere near the ceiling explained that a visitor was viewing art of the ruling feudal “landlords” and that the iconography of the Virgin with the Holy Child sitting on her lap was so popular in the art of the Italian Renaissance because “the city bourgeoisie wanted to secure its social successes for their heirs”.

Art was once again declared alive, but museums had died. The last stage of this political over-interpretation of art history came in 1934, when the Tretyakov Gallery published a peculiar brochure. It was called *Guide for the Visitors of the Tretyakov Gallery. How to Read Museum Labels*. Such a brochure was apparently necessary. It mentioned about forty different types of slogans, boards and labels used in the gallery halls. Only the last label included the name of the artist and the name of the artwork. The museum had been converted into a textbook in which artworks became illustrations playing a secondary role to textual interpretation. But this written museum was doomed to have a very short life. The return of art dictated the rehabilitation of the “classical heritage”, and a much simpler interpretation of the history of art was adopted. According to that theory, practically every important masterpiece in the world of art automatically became “progressive”, because it had been created by the oppressed classes. Slogans were no longer needed. The realistic paintings of Socialist Realism were supported by the new version of the history of art, according to which all the best qualities in the history of culture were adopted by the new art of the socialist state. Such a conception helped to create the positivist vision of the progress of art from ancient Athens to Soviet Moscow. Socialist Realists became the heirs of Fidius, Michelangelo and Leonardo da Vinci. The Constructivist slogan, Art is opium for “people” was forbidden and forgotten. The new slogan was “To study old masters”. In this cultural model, only the Soviet state was perpetuating the best tradition of culture of humankind. Optimistic retrospectives became a stable paradigm of Soviet art. The Soviet state had a chance to believe that the culture of the world belonged exclusively to it. The next step was the physical accumulation of the inheritance.

Soviet art historians planned to create the biggest museum in the world in Moscow after the end of the war. It was to be furnished with the trophies of artworks looted from the conquered regions of Europe.

### **Changing the Future into the Past.**

The country that had begun as the most futuristic society in the world in the early 1930s had completely altered its cultural model by the end of that decade. The radical culture of the avant-garde left so many scars that the society whose intellectuals were already leaving for the future decided to change this future into the past.

In 1931, the magazine *The Brigade of Artists* published a review of the decoration of Moscow on the occasion of the election of the new city Soviets. The review criticized some parts of the decoration and praised others highly. The author of the review wrote that, unfortunately, such media as slogans, light projections onto the clouds, and configurations of electric light were not used. The critic admitted that his wish to use the media of electric light was not very realistic – the city was decorated with constructions made from painted plywood, slogans written on fabric and numerous propaganda sculptures made by Constructivist artists from materials such as snow.

As the elections were held in February, the supply of snow was unlimited, but the supply of electricity was not so generous. The dream of an art of light was realized later, between 1937 and 1939, but not in Stalinist Russia. It became the leading art form in Nazi Germany. In 1935, Dr. Goebbels and young Nazi radicals united in student organizations but lost their bid to define the cultural policy of the Third Reich. The concept of a National Expressionism supported by party intellectuals and the left wing of the National Socialists was crushed by Alfred Rosenberg and his Bavarian supporters, who put on their banners slogans of the “Volkskultur”. The Nazi politicians supported by Hitler established the retrospective view of German culture. The war against “degenerate” art began. The first exhibitions of the decadent Expressionists were organized in different museums. The best known was opened in 1937 in Munich during the impressive celebration of the first “Day of German Art”.

Another exhibition was organized in Bavaria that same year. It opened in Nuremberg and later traveled throughout both Germany and Austria under the title of *First Anti-Bolshevik Exhibition*. Among numerous exhibits dedicated to the struggle of the German Nazis, Italian Fascists and the horrors of Bolshevik Russia, it included a special section devoted to “degenerate art”. Variations of Max Beckmanns still lifes were painted on the walls of the hall. Light iron constructions were installed near one wall. Pieces of colored fabric hanging from them were intended to look like a continuation of Beckmanns brushstrokes. It was the radical Constructivist exhibition ever called to emphasize the degenerate essence of Expressionist art.

### **The Avant-Garde as an Effective Language of Propaganda.**

Such a contradiction probably didn't seem particularly shocking to people living in Germany during the 1930s. Between 1937 and 1939, Constructivism nearly became the official art of Nazi propaganda. The Bauhaus was closed, of course, but in many ways it was closed not only on aesthetic grounds but for political reasons as well. The school had been well known for its “Red” sympathies. Constructivism was never declared the official style of the Third Reich, but for all intents and purposes it became the official style. The attack on “degenerate” art included accusations against “non-figurative” paintings, but simple statistics show that the works of El Lissitzky or Moholy-Nagy were in the absolute minority at the Munich exhibition. The reason for this was not that it was difficult to find them, but that the primary target of the Nazi attack was Expressionism, with its unmistakable social message and recognizable visual contents. It is interesting to note that El Lissitzky had already written about the “degenerate decadence” of German Expressionism in the late 1920s. His attitude toward Expressionism in painting was not much different from the arguments of the Nazi ideologists.

Constructivism served a very simple purpose for the Third Reich. It had developed the most efficient language of propaganda based on photomontage. From 1937 to 1939, numerous artists with perfect Constructivist training designed the most significant of the propaganda exhibitions that traveled through Germany and became very important political tools of the Third Reich. Shows such as the *Anti-Jewish Exhibition* or the *Hygiene Exhibition* were impressive manifestations of the application

of Constructivist exhibition practices. Contrary to the contention of Benjamin Buhloh, who wrote (in his article *From Factura to Factography*) that the Nazi's use of photomontage was not creative enough, it is easy to see that the designers of German propaganda exhibitions were closely familiar with the works of such Soviet artists as El Lissitzky and Klutis and attempted not only to appropriate but to develop their principles.

The fact that the use of Constructivism was prohibited in the post-avant-garde period is highly symbolic. The last avant-garde art forms to survive in Stalinist Russia, including photomontages and designs for propaganda exhibitions, were Constructivist. Constructivists not only created the "last painting" (Rodchenko) but among the ruins of dead art they returned to the figurative element that had been buried together with the entire tradition of painting. Photography, as the image of reality, and photomontage, as a substitute for figurative painting, played a bad joke on its supporters. A return to traditional, if not archetypal, iconography reproduced by means of photography was fatal to the radical avant-garde and helped to return art in both Germany and Russia to the pre-abstract state. The lens of a photo camera was exchanged for a brush used to paint gigantic faces of heads of state surrounded by the faceless masses.

### **The Doomed Great Escape.**

According to the Soviet art critic Matsa, the most important task of propaganda art was to "the manipulate the consciousness of masses". It is possible to connect this new art form to "the art of the electric light". The use of light as an important medium for avant-garde art was seriously explored by such Russian artists as Malevich and Tatlin. During his activities in Vitebsk, Malevich organized the first light-and-color decoration for the meeting of the Vitebsk city Soviet, which was based on a combination of projected images of different colors. Tatlin envisioned light projection on cloudy skies as a part of his famous project, the *Tower of the Third International*. But while the dreams of the leaders of the Russian avant-garde were limited by the meager technical possibilities of the Soviet Republic, those dreams were realized in Germany. The *Cathedral of Light* designed by Speer for the Party Rally in Nuremberg was in many ways an extension of the development of 20th-century art. Yet Speer was not alone. From 1937 to 1939, dozens of impressive projects using light were realized in Nazi Germany. We still find some of them shocking today, not only because of their scale but because of their radical, modern approach. Nazi Germany created the retrospective regime, whose main task was to fashion the future as an ideal model of the past. But by prohibiting Expressionism, Hitler's ideologists unleashed a new media and made it the most important art of Nazi Germany. Traditional painting was returned forcibly to German life, but even the Fuehrer was aware of its secondary role. Painting was nothing more than one more proof of the line of inheritance of the tradition of European culture/civilization, which became one of the most important parts of the Nazi ideology. Contemporary paintings had to live in the Haus der Kunst. The real art of the Third Reich was architecture, along with such devices as the manipulation of mass consciousness through photomontage and "the art of the electric light". The retrospective regime used radical art forms to define its image. This was done without deliberate intent, in the absence of an understanding that such forms belong to art, that they are much more important than unclaimed paintings gathering dust in the exhibition halls. The Nazi could deceive themselves by redesigning medieval military decorations, but they could not to deceive the present, much less the future. The great escape from the reality of the 20th century attempted by both Germany and Russia was doomed to fail. It was impossible to escape time.

# 26.5.18h

Christian Kravagna

## Verschobene Perspektiven

### Rekonstruktionen der Moderne aus postkolonialer Sicht

Wenn wir heute – nach hundert Tagen Nachdenkpause hier im Kunstverein – über “Paradigmenwechsel in der Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts” reden sollen, dann könnte damit der Eindruck vermittelt worden sein, dass hier eine Art Resümee zu erwarten wäre, aus dem sich dann vielleicht auch noch eine Perspektive für die im nächsten Jahrhundert zu stellenden Fragen gewinnen ließe. Eine solche Erwartungshaltung, sollte sie in irgendeiner Form tatsächlich existieren, muss ich für meinen Teil zumindest von vornherein zurückweisen. Wenn sich aus den Debatten der Postmoderne eine zentrale Erkenntnis gewinnen lässt, dann wohl die, dass sich keine homogenen, verbindlichen, gar universal gültigen Modelle der Erkenntnis und Beschreibung von Kultur, Gesellschaft oder Geschichte mehr

entwerfen lassen. Wenn also im Titel meines Vortrags von “verschobenen Perspektiven” die Rede ist, so deshalb, weil im Unterschied zur Abgeschlossenheit eines “Wechsels” (von Paradigmen) die Verschiebung eine Dimension der Beweglichkeit und Unabgeschlossenheit impliziert. Darüber hinaus ist von Perspektiven im Plural die Rede. Nicht eine Perspektive soll aufgrund ihrer höheren Plausibilität oder ihrer Fähigkeit, mehr an bisher Ungeklärtem klären zu können, eine andere, durch sie entkräftete, ersetzen. Ein solches wäre noch denkbar, handelte es sich bei dem Untersuchungsgegenstand um ein historisch klar begrenzbares Phänomen. Bei dem Thema allerdings, über das ich sprechen möchte, handelt es sich um eine Entwicklung, die voll im Gang, von heftigen Auseinandersetzungen getragen und in ihrem Ausgang nicht wirklich abzusehen ist. Die anzusprechenden Fragen beziehen sich allesamt auf Prozesse der Neuverhandlung des Verhältnisses von Zentrum und Peripherie, von westlicher Moderne und nicht-westlicher Kunstproduktion, wie sie sich im Zeitalter des Postkolonialismus ereignen. Es geht mir im Grunde um nicht mehr als darum, im Rahmen dessen, was als “Neuer Internationalismus in der Kunst” bezeichnet wird, einige Probleme zu skizzieren sowie einige Modelle künstlerischer Praxis anzusprechen, sich diesen Problemen in produktiver Weise anzunehmen.

Der postkoloniale Raum, in dem sich diese Neuverhandlungen abspielen, kann vielleicht am kürzesten als jener Raum charakterisiert werden, in dem Begegnungen zwischen Kulturen stattfinden, die nicht mehr ausschließlich und eindeutig von den Herrschaftsverhältnissen geprägt sind, denen solche inter-kulturellen Begegnungen unter den Vorzeichen des Kolonialismus unterworfen waren. Der postkoloniale Diskurs setzt in jenen Augenblicken ein, wo die politische, theoretische oder künstlerische Beschreibung des Verhältnisses zwischen Herrschenden und Beherrschten, zwischen der dominanten Kultur des Westens und den dominierten Kulturen der Kolonien oder ehemaligen Kolonien nicht mehr ausschließlich der Seite der Macht vorbehalten bleibt. Er setzt dort ein, wo jene, die bislang lediglich Objekte des Diskurses waren – seien das politisch-verwalterische, wissenschaftliche oder künstlerische Diskurse – wo sich also die Unterworfenen Zugang zu den Mitteln der Repräsentation verschaffen und so zu Subjekten werden, die der Perspektive der Herrschaft andere Perspektiven entgegenhalten können. Wann, wo und in welchen

Ausformungen sich dieser postkolonialen Raum und Diskurs im Zuge des Zusammenbruchs der Kolonialreiche während der fünfziger und sechziger Jahre im Einzelnen eröffnet hat, kann hier nicht Thema sein. Für unseren Zusammenhang – den “Rekonstruktionen der Moderne”, wie es in meinem Vortragstitel heißt – gilt es vor allem zu sehen, wie diese anderen Perspektiven das Konzept der Moderne erschüttern bzw. zu Revisionen herausfordern.

In seinem Aufsatz *Die Zeit des Weltbildes* definiert Martin Heidegger die Neuzeit als das Zeitalter der Repräsentation: “Der Grundvorgang der Neuzeit ist die Eroberung der Welt als Bild.” “Das Wort Bild bedeutet jetzt: das Gebild des vorstellenden Herstellens. In diesem kämpft der Mensch um die Stellung, in der er dasjenige Seiende sein kann, das allem Seienden das Maß gibt und die Richtschnur zieht.” Repräsentation bedeutet für Heidegger: “das Vorhandene als ein Entgegengesetztes vor sich bringen, auf sich, den Vorstellenden zu beziehen und in diesen Bezug zu sich als den maßgeblichen Bereich zurückzwingen.”

Der imperialistische Gestus dieser “Eroberung der Welt als Bild” ist bei Heidegger deutlich genug, ebenso die Tendenz von Repräsentation, alles Vorgestellte als Entgegengesetztes zu ver-gegenständlichen. Tatsächlich ist seit den Entdeckungsreisen des 15. und 16. Jahrhunderts Repräsentation eine Funktion der Aneignung des Fremden. Ob als Beschreibung, Benennung, bildhafte Darstellung oder Kartographie – die Eroberungsdiskurse nehmen Maß am Eigenen und zwingen die Entdeckten und Eroberten in ein ethnozentrisches Bild von Differenz. Die Macht der Repräsentation und die Repräsentation von Macht fallen in der kolonialen Konstellation in eins.

Während der Hochblüte der Kolonialreiche im 19. und 20. Jahrhundert werden die Diskurse der Differenz ausdifferenziert und verwissenschaftlicht. Ethnologie, Anthropologie und “Rassenlehre” perfektionieren die Beschreibung und Klassifikation von Alterität. Die “natürlichen” oder kulturellen Differenzen, die sie auszumachen suchen und meist mit Minderwertigkeit gleichsetzen, dienen nicht allein der Legitimation von Herrschaftsausübung, sie stehen auch ganz entscheidend im Dienste der Identitätskonstruktion westlicher Zivilisation. Die Konstruktion der europäischen Moderne vollzieht sich auf Grundlage der Abgrenzung zu dem ihr gegenüber als anders Gedachten. Dabei ist es notwendig zu sehen, dass das Verhältnis zwischen dem eigenen und dem anderen fast durchgängig auch in Begriffen der Zeitlichkeit artikuliert wird. Die Gegenwart der Anderen wird mit der fernen Vergangenheit der eigenen Kultur assoziiert. Ob dies in negativer Perspektive – als barbarisch-vormenschlicher Zustand – oder in positiver – als “goldenes Zeitalter” der Unschuld – geschieht, ist hier einerlei. Homi Bhabha verweist in diesem Zusammenhang auf die Notwendigkeit eines “Nicht-Ortes,” eines Zeitabstands, von dem aus jede Geschichtsschreibung operiert. “Für das Entstehen der Moderne”, schreibt Bhabha, “als einer Ideologie des Beginns, die Moderne als das Neue, wird der koloniale Raum zur Schablone dieses Nicht-Ortes.”

Das Zeitalter der Repräsentation, wie es Heidegger beschrieben hat, mithin die Moderne, befindet sich in einer Krise. Das durch imperiale Herrschaftsverhältnisse und die Macht über die Repräsentationstechniken eindeutig definierte Zentrum, das – wie Heidegger sagt – “allem Seienden das Maß gibt und die Richtschnur zieht,” ist nicht mehr gegeben. Der koloniale Raum als phantasmatischer “Nicht-Ort” ist als postkolonialer Raum – in Gestalt von Eingewanderten und ihren abweichenden Erzählungen – mitten in die Zentren der Moderne gerückt. Umgekehrt hat die Modernisierung, wenn auch in unterschiedlicher Weise, in allen Weltgegenden Platz gegriffen.

In welcher Form erscheint nun vor diesem Hintergrund das Verhältnis von westlicher Moderne und außereuropäischer Kunst? Dabei ist zunächst daran zu erinnern, dass noch bis vor kurzem die außerhalb Europas und Nordamerikas produzierte Kunst im

Rahmen des internationalen Kunstbetriebs und -diskurses so gut wie überhaupt nicht präsent war. Was diesem Ausschluss nicht-westlicher Kunst gegenüberstand und was auch mitverantwortlich für ihr Nicht-zur-Kennntnis-Nehmen war, ist die massive Präsenz außereuropäischer Objekte, die man unter dem Begriff der "Stammeskunst" zusammengefasst hat. Es ist bekannt, wie sehr die Rezeption vor allem afrikanischer und ozeanischer Skulpturen durch die Künstler der frühen Moderne zu einem außerordentlichen Interesse an diesen Objekten und zur Etablierung eines Marktes für sogenannte "primitive Kunst" beigetragen hat. Zu einer Zeit, als man wie Giacometti sagte: "das Griechische ist der große Irrtum", erkannte man in der afrikanischen Kunst eine andere Ästhetik, eine anti-klassische Gegen-Ästhetik zur europäischen Tradition, die nach Ansicht der Modernen um die Jahrhundertwende erschöpft und dekadent daniederlag. Die Rezeption und Aneignung der afrikanischen Kunst stand von Anfang an im Zeichen einer Logik der Differenz. Die "Kunst der Naturvölker", wie man sie auch genannt hat, wurde als grundlegend anders verstanden. Man betrachtete sie als Verkörperung alles dessen, was der europäischen Kunst verloren gegangen sei: Ursprünglichkeit, Authentizität, magische Kraft usw.

Für die Geschichte des Umgangs mit außereuropäischer Kunst bis in die Gegenwart ist dabei etwas entscheidend: nämlich die fast reflexhafte Gleichsetzung von *räumlicher* Entfernung mit *zeitlicher* Distanz. Die Brücke-Maler entdecken zuerst die Gotik und gleich darauf die Südsee. Picasso entdeckt zuerst die alt-iberische und gleich darauf die afrikanische Kunst. Hier wiederholt sich das zuvor erwähnte Phänomen der Übersetzung von Raum in Zeit, das Johannes Fabian für den Bereich der Ethnographie als die "Verweigerung von Gleichzeitigkeit" benannt hat.

Es waren vor allem zwei Großausstellungen, die in den achtziger Jahren der Debatte neuen Zündstoff lieferten. 1984 zeigte das Museum of Modern Art in New York die Ausstellung *'Primitivismus' in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Affinität zwischen Stammeskunst und Moderne*. Zweck dieses Unternehmens war es, den universalen Charakter moderner Formensprache und des darin verkörperten Geistes durch die transkulturelle und transhistorische "Verwandtschaft" mit jenen kulturellen Produktionen zu beweisen, die als "primitiv" und daher ursprünglich, unschuldig und natürlich aufgefasst wurden. Das Prinzip, die figuralen Hervorbringungen ferner und fremder Kulturen als ästhetische Gegenstände zu deuten, als die sie in den wenigsten Fällen produziert wurden, und sie damit ihrer geistigen und funktionalen Dimensionen zu entkleiden, allein zu dem Zweck, über den Nachweis formaler Ähnlichkeiten dann auch die historisch-soziale Unbedingtheit der Ästhetik der Moderne zu konstruieren, dieses Prinzip war 1984 nicht neu. Die Ausstellung zementierte nur ein weiteres Mal die eurozentrische Bestätigung des "Eigenen" im Spiegel des "Anderen", ein Narzissmus, der nach dem Muster: hier europäische Künstler*subjekte*, dort anonyme Kunst*gegenstände* verläuft. Die Universalität der Moderne wurde mit aller institutionellen Macht zu einem Zeitpunkt behauptet, als speziell in den USA seit einem Jahrzehnt an der Dekonstruktion der Moderne gearbeitet wurde und diese als eine weiße, männliche und bürgerliche Erfindung gekennzeichnet wurde. Die (künstlerische) Identitätspolitik marginalisierter Gruppen (Frauen, Schwarze, Einwanderer, Homosexuelle) betrieb infolge postmoderner Theorierezeption die Auflösung des universalen Subjekt-Begriffs. Sie demonstrierte nicht nur die kulturelle, soziale und geschlechtliche Determiniertheit künstlerischer Äußerungen, ihre Repräsentationskritik schärfte auch das Bewusstsein für die Manifestation realer Herrschaftsverhältnisse in den dominanten Bildwelten. Angesichts der zentralen Rolle der Politik der Differenz in der Kunst der siebziger und achtziger Jahre, die Differenz als konstitutiv für Identität auswies, musste die hemmungslose Aneignung nicht-westlicher Kultur im Dienste der kritiklosen Feier einer universellen Moderne eine Ausstellung wie *Primitivismus* ins Kreuzfeuer der Kritik geraten lassen.

Als 1989 in Paris die Ausstellung *Magiciens de la Terre* veranstaltet wurde, glaubte man, daraus eine Lehre gezogen zu haben. Die Einsicht, dass auch in anderen

Weltgegenden von einer zeitgenössischen Produktion auszugehen sein müsse, führte das Kuratorenteam zu ausgedehnten Reisen in die "Dritte Welt", teilweise in Begleitung westlicher Künstler. Diese "Bestandsaufnahme" zwischen Alaska und Papua-Neuguinea, Tibet und Brasilien sollte "die erste wahrhaft internationale Ausstellung weltweiter zeitgenössischer Kunst" (Kurator Jean-Hubert Martin) garantieren. Unter der Devise "Sortier du ghetto de l'art occidental" ging es hier – nach Ansicht des wohlwollenden Kritikers Thomas McEvelley – bereits darum, "einen postkolonialen Weg zu finden, um die Arbeiten der Erst- und der Dritt-Welt-Künstler gemeinsam auszustellen." Die unhierarchische Gegenüberstellung von 50 westlichen und 50 nicht-westlichen Künstlern wurde als "bedeutendes Ereignis in der Sozialgeschichte der Kunst" begrüßt, dessen Herangehensweise den neo-kolonialistischen Hierarchien der *Primitivismus*-Ausstellung entgegenstände.

Tatsächlich aber offenbarte sich der westliche Ethnozentrismus nur in einem anderen Gewand. Martin und seine Mitarbeiter rekurrten schon im Titel *Magier der Erde* auf eine klischeehafte Zuschreibung und unterschieden von vornherein westlich und nicht-westlich, Zentrum und Peripherie. Vor allem aber selektierten die Kuratoren die Kunst aller Weltgegenden nach ausschließlich westlichen Kriterien: "Da wir es mit Gegenständen visueller Erfahrung zu tun haben, sollten wir sie wirklich aus der Perspektive unserer eigenen Kultur betrachten", so Martin. Die grundlegende Frage, mit der sich alle derartigen Unternehmungen konfrontiert sehen: Wie kuratiert man die Kunst anderer Kulturen, und wer ist überhaupt legitimiert, sie zu kuratieren? beantwortete Martin unverblümt. Es ginge wohl kaum an, "die Auswahl Kulturfunktionären der betreffenden Länder zu überlassen..., deren Prinzipien unvergleichlich weniger differenziert sind als die unseren". Es verwundert nicht, dass die Mischung von Suche nach dem "Anderen" und Festhalten an den eigenen Koordinaten weitgehend mit Projektionen operieren muss und daher Kunst zu Tage fördert, die den Wunsch nach Authentizität ebenso befriedigt wie geschmackliche Vorlieben: Schamanen, Schildermaler, Sargschnitzer oder rituelle Sandzeichnungen australischer Ureinwohner. Dass es sich hierbei tatsächlich um einen "postkolonialen" Weg handelt, der "Dritt-Welt-Künstlern die Tür zu der seit langem insularen und hermetischen westlichen Kunstwelt öffnete", wurde von Kritikern deshalb stark angezweifelt.

Wenn man für die intensiviertere Diskussion des Verhältnisses von westlicher Moderne und nicht-westlicher Kunst von einer "Post-Magiciens"-Ära sprechen kann, so deshalb, weil sich die vehemente Kritik an dieser Ausstellung gegen die im Namen der Pluralität des Diversen festgeschriebene Differenz von Modernität und authentischer Alterität richtete. Die neue "Inklusivität" westlicher Ausstellungspolitik ersetzte die Ausgrenzung des mit ästhetischen Standards der Moderne Unvereinbaren durch ein neo-exotisches Interesse am Subnormativen, das jedoch "kulturell" gedeutet wurde und damit nicht-westliche KünstlerInnen in die Position einer kulturellen Stellvertreterschaft drängte. Als "Forderung nach Identität" (im Sinne einer fiktiven Afrikanität) beschreibt Olu Oguibe die eine Seite des von der westlichen Kunstwelt an afrikanische Kunstproduktion herangetragenen Dilemmas, als "Vorwurf der Nachahmung" (westlicher Kunst) die andere. Wie Oladélé Ajiboyé Bamgboyé in einem Text über die "inclusive art exhibition" anschaulich macht, bewegen sich afrikanische KünstlerInnen häufig im paradoxen Zusammenhang des westlichen Bedürfnisses nach nicht-westlichen "Traditionen", die jedoch vom Westen selbst mit entworfen wurden.

Der Übergang von der einstigen Unsichtbarkeit nicht-westlicher Kunst zu ihrer "exzessiven Sichtbarkeit", wie es Jean Fisher nennt, hatte nicht zu einer Aufhebung des eurozentrischen Modells von Identität und Differenz, von kuratierenden und kuratierten Kulturen geführt.

Und doch hat sich gerade die Auseinandersetzung mit Projektionen des Zentrums auf die Kulturen ex-kolonialer Räume für Künstler und Künstlerinnen als Möglichkeit



erwiesen, koloniale und postkoloniale Verhältnisse neu zu beschreiben und damit Beiträge zur Revision der Moderne zu liefern. Bevor ich einige zeitgenössische Beispiele der künstlerischen Aneignung und Umformung von Fremdbildern erwähne, möchte ich andeuten, wie sich ein Selbstverständnis postkolonialer Modernität bereits zu früheren Zeitpunkten über den Spiegel des dominanten westlichen Diskurses artikulieren konnte.

In den zwanziger Jahren entsteht in Brasilien die "anthropophagische" Bewegung. Anthropophagie bezeichnet die Praxis des Kannibalismus, eine kulturelle Praxis, die in Beschreibungen fremder Kulturen stets als Inbegriff der Differenz fungiert und die insbesondere der brasilianischen Urbevölkerung seit dem 16. Jahrhundert zugeschrieben wurde. In seinem "anthropophagischen Manifest" von 1928 beginnt Oswald de Andrade mit dem Satz "Tupy, or not Tupy, that is the question." Die Aneignung und Verballhornung eines der berühmtesten Zitate europäischer Geistesgeschichte bezieht sich auf das Volk der Tupinamba, deren angebliche kannibalistische Exzesse das Bild der brasilianischen Indianer lange Zeit geprägt hatte. Das Konzept der Anthropophagie als symbolischer Akt des Verschlingens von Kulturen bringt ein Verständnis von Kultur hervor, das Identität von vornherein als Produkt der Vermischung begreift. "The only things that interest me are those that are not mine." Vor dem Hintergrund einer brasilianischen Kultur, die sich indianischen, afrikanischen und europäischen Bestandteilen verdankt und quasi immer schon komposit ist, entwickelt sich eine alternative Moderne. Diese definiert sich nicht, wie die europäische, aus der Differenz zum zeitlich und räumlich Fernen, sondern über die radikal eklektische Einverleibung und Verdauung diverser kultureller Elemente. In den sechziger Jahren findet sich das anthropophagische Denken in den partizipatorischen Konzepten von Lygia Clark oder Helio Oiticica wieder, wo die Metaphorik des wechselseitigen Verschlingens und Erbrechens von Ideen und Vorstellungen am Konzept eines kollektiven Körpers orientiert ist und dabei eine grenzüberschreitende und eminent soziale Kunstpraxis hervorbringt.

Revisionen der Siegesgeschichten der Moderne, rückblickende Umformulierungen oder "Neubeschriftungen" aus postkolonialer Erfahrung operieren häufig in Aneignung/Besetzung jener Diskursformen und Darstellungspraktiken, in denen sich das hierarchische Verhältnis von Zentrum/Peripherie, modern/archaisch usw. artikuliert. Eines dieser Territorien ist das Genre der Entdeckungs-, Erforschungs- und Reiseliteratur. Eine für die Literatur der Dekolonisierung bedeutende Technik der Aneignung und Neuformulierung beschreibt Edward Saïd an zwei afrikanischen Romanen, die sich direkt auf Joseph Conrads *Herz der Finsternis* beziehen. Ngugi wa Thiong'o's *Der Fluss dazwischen* und Tajjib Salichs *Zeit der Nordwanderung* "eignen sich für ihre Literatur so große Topoi der kolonialen Kultur wie die Suche und Reise ins Unbekannte an und reklamieren sie für ihre eigenen, postkolonialen Zwecke. Salichs Held tut (und ist) das Gegenteil davon, was Kurtz (in *Herz der Finsternis*) tut (und ist): der schwarze Mann reist nordwärts in weißes Territorium." Solch "mimetische Umkehrungen" sind mehr als lediglich Perspektivenwechsel, ihr Entwurf von Gegen-erzählungen durch die Raster des hegemonialen Kanons ist nicht nur subversiv in Bezug auf dessen Inhalte, sondern auch auf die autoritative, zentrierte Erzählform.

Wenden wir uns nun zeitgenössischen künstlerischen Praktiken zu, so lassen sich verwandte Verfahren der Aneignung von Fremdbildern und Umkehrung von Perspektiven wiederfinden. Die Auseinandersetzung mit der Gegenwart nimmt unter postkolonialen Bedingungen häufig den notwendigen "Umweg" über jenes "Außerhalb" als konstitutivem Faktor der Selbstwahrnehmung und des Selbstverständnisses und ist damit auch eine Auseinandersetzung mit der Geschichte. Dabei geht es vielfach um historische Momente, in denen kulturelle Begegnungen stattfinden, die auf beiden Seiten, wenn auch unterschiedliche, Spuren hinterließen. Es handelt sich um kulturelle Äußerungen, "in denen kolonisierte Subjekte es unternehmen, sich selbst in einer Weise darzustellen, die es mit den Begriffen/Parametern der Kolonisatoren

selbst aufnimmt.“ (Mary Louise Pratt) Solche Praktiken sind weder “authentische” Selbstdarstellungen noch “inauthentische” Assimilationen, sondern bewusste Aneignungen und Transformationen von hegemonialen Darstellungsweisen.

So geht etwa Gordon Bennett, australischer Künstler mit Aborigines-Hintergrund, in seiner Kunst von der Erfahrung aus, “dass alles was ich über die Aborigines wusste [...], durch die europäische Perspektive, durch die Kanons der Anthropologie und Ethnographie gefiltert war.”

Ähnliche Erfahrungen liegen den Arbeiten von Tracey Moffatt zu Grunde. Ihr Film *Nice Coloured Girls* (1986) beginnt mit mythisch besetzten Bildern der ersten Wahrnehmungen “unberührter” australischer Landschaft durch europäische Eroberer, begleitet von gesprochenen Aufzeichnungen über deren Eindrücke von den eingeborenen Frauen. Auch die später in die Gegenwart verlagerte Umkehrung der Blickbeziehungen bleibt über den Soundtrack von der alten visuellen Ordnung grundiert. Diese Präsenz des Historischen garantiert den Szenen, in denen sich die *Nice Coloured Girls* zum Schein auf das sexuelle Begehren des weißen Mannes einlassen, um es ihren eigenen Zwecken unterzuordnen, dass sie nicht bloß die Geschichte einer raffinierten Geldbeschaffungsaktion erzählen. Umgekehrt macht die Umkehrung des Verhältnisses von Subjekten und Objekt des Blicks die sexuelle Dimension auch des historisch dominanten und bis in gegenwärtige Phänomene wie Ethno- und Sextourismus reichenden Erobererblicks deutlich. In dem Video *Heaven* (1997) bezieht sich Moffatt, in einer wiederum “verkehrten” Perspektive, auf das Genre des ethnologischen Dokumentarfilms. Wieder sind weiße Männer, in diesem Fall australische Surfer, Objekte des Interesses. Der Sound von “Stammestrommeln”, der die Männlichkeitsrituale hinterlegt, ist nur der offensichtlichste Hinweis auf die zu Eigen gemachte und umgeformte Konvention. Wichtiger ist die Art der Kameraführung, mit der die Männer, während sie sich umziehen, zunächst aus der Entfernung in versteckter Position herangezoomt werden, während sie später einer aggressiven Begutachtung aus nächster Nähe unterliegen. Der drastische Voyeurismus, auf den die Opfer verlegen, verängstigt oder verärgert reagieren, streicht in seiner Übersteigerung des ethnografischen Normalmaßes die Effekte der Beobachtung auf die Beobachteten hervor. Die Strandszene in *Heaven* kann als die aus der Landperspektive der Ureinwohner re-inszenierte Urszene verstanden werden, mit der die offizielle Geschichte Australiens beginnt.

Moffatts Umgang mit historisch wirksamen Konventionen der Produktion von Differenz lässt an eine grundlegende Problematik postkolonialer (Selbst-) Bilder denken, die Okwui Enwezor und Octavio Zaya mit Bezug auf afrikanische Fotografie als “ethnographisches Gedächtnis” beschreiben: “Eingeschrieben in diese fotografischen Bilder ist eine inhärente Problematisierung jenes Blicks, der dazu tendiert, das afrikanische Subjekt innerhalb einer Matrix zu verorten, die durch ein ethnographisches Gedächtnis kodiert ist.”

Das Zeitalter der Repräsentation, das eurozentrische Projekt der Moderne, wird u.a. dadurch erschüttert, dass Repräsentation keine Einbahnstraße mehr darstellt. Erinnern wir uns an die Bedeutung des kolonialen Nicht-Ortes für die Konstruktion der Moderne, die “Verweigerung von Gleichzeitigkeit” im ethnographischen Diskurs und wie sich diese Denkmodelle in westlichen Repräsentationen nicht-westlicher Kunst niederschlagen. Seit einiger Zeit nun sind von diesen ehemaligen Nicht-Orten her Stimmen zu vernehmen. Aus dem postkolonialen Raum wird auf die Moderne zurückgeblickt. Dabei ist bemerkenswert, dass sich diese Perspektiven ihre historische Verspätung als kritisches Element zu Nutze machen. “Das diskriminierte Subjekt oder die diskriminierte Gemeinschaft nehmen einen Augenblick in der Gegenwart ein, der historisch unzeitig, für immer verspätet ist”, schreibt Homi Bhabha. Was Frantz Fanon die “Verspätung des schwarzen Mannes” in der Welt der Moderne nannte, beruht nach Bhabha auf der Struktur der Idee der Moderne selbst.

Wie jede historiographische Unternehmung von einem Nicht-Ort ausgeht, so "wird für das Entstehen der Moderne – als einer Ideologie des *Beginns*, *Moderne als das Neue* – der koloniale Raum die Schablone dieses Nicht-Ortes." Darin liegt ein konstitutiver Bruch in der Zeitlichkeit der Moderne begründet. "Was in der Moderne *mehr* als die Moderne ist, ist die disjunktive ‚postkoloniale‘ Zeit und Raum, die ihre Präsenz *auf der Ebene des Ausdrucks* spürbar macht." Ohne die Berücksichtigung dieses Bruchs, "ohne den postkolonialen ‚time-lag‘ kann die Geschichte des Diskurses der Moderne nicht geschrieben werden." Die modernen Mythen von Fortschritt, Erneuerung und Gegenwärtigkeit werden von jenem Ort einer "projektiven Vergangenheit" aus befragbar. Die *Verspätung* der postkolonialen Moderne hat die Funktion, "die lineare, progressive Zeit der Moderne zu verlangsamen, um ihre ‚Geste‘, ihre *Tempi*, die Pausen und Betonungen der ganzen Aufführung zum Vorschein zu bringen." So wird es einer postkolonialen "Archäologie der Moderne" möglich, "die Vergangenheit neu zu beschriften, sie neu zu beleben, neu zu verorten, neu zu bezeichnen."

Ich möchte nun aus dem Zusammenhang zeitgenössischer Kunst zwei Beispiele dafür anführen, wie eine solche Neubelebung und Neubeschriftung aussehen kann.

In *El Paso del Quindío* (1992-98) inszeniert José Alejandro Restrepo eine Reise in seine Heimat Kolumbien durch die Augen Alexander von Humboldts. Kennzeichnend für Humboldts Mischung aus wissenschaftlicher Beschreibung und Ästhetik des Erhabenen ist die Reduktion Südamerikas auf reine Natur und die Ausblendung alles Menschlichen. "Als ob drei Jahrhunderte europäischer Kolonisation niemals stattgefunden hätten", (Mary Louise Pratt) wird der "neue Kontinent" im Augenblick einer beginnenden Geschichte betrachtet, als weißer Fleck, den Humboldt durch seine Schriften, Zeichnungen und Karten zu füllen suchte. Die Wanderung über den Quindío-Pass versteht Restrepo als "ein Glied mehr in einer Kette von Blicken, Interpretationen und Darstellungsformen". Er verweist mit Zitaten einander korrigierender Künstler und Reisender auf die Übersetzungsprozesse, denen das Bild des Passes, das für Humboldt "in überzeugender Weise den wirklichen Charakter dieser entfernten Welten vermitteln" sollte, in den verschiedenen Händen – von der Skizze über die Zeichnung und den Stich – unterliegt. Seine Videobilder reflektieren die auf unberührte Natur fixierte Sicht des Forschers als "seeing-man" (Pratt), dessen Unsichtbarkeit Teil seiner Objektivität ist.

Virginia Nimarkoh siedelt das Motiv der Nordreise, von der Kolonie in die Metropole, wie es Edward Said am afrikanischen Roman beschrieben hatte, in der jüngeren Vergangenheit an. Ihre Arbeit ist als Rekonstruktion der Nachkriegsmigration nach England zu lesen, als auch ihre Eltern aus Ghana einwanderten. Nimarkoh arbeitet mit gesellschaftlich unsichtbaren Bildern aus privaten Archiven, die jeweils individuelle Geschichten von Migration und damit verbundenen Ängsten und Hoffnungen erzählen. Eine Sammlung von Momenten, die verschiedene Personen für dokumentierenswert hielten. Dennoch handeln die (von Nimarkoh vergrößerten) Fotografien, im Status ihrer Veröffentlichung, der das Wissen um die Zusammenhänge durch ein Ahnen, Deuten oder (Re-)Konstruieren ersetzt, auch von den an solche Bilder herangetragenen Vor-Einstellungen und ihrer Prägung durch öffentlich zirkulierende Darstellungen. So wählt Nimarkoh häufig Fotos oder Gegenüberstellungen, deren "inter-rassistische" Beziehungen (ein weißes Kind in einer afrikanischen Familie; ein schwarzes in einer weißen) das kollektiv Vor-Gesehene zu schnellen Antworten oder dem Feststellen von "Ungereimtheiten" herausfordern. In *The Need for Roots* re-inszeniert die Künstlerin ein gefundenes Foto junger schwarzer Frauen aus den sechziger/siebziger Jahren mit sich selbst als Protagonistin. Keine mythische afrikanische Vergangenheit, wie der Titel andeuten mag, sondern unbekannte Vorläuferbiografien im selben Erfahrungsraum der migratorischen Kontaktzone bilden Bezugspunkte der Selbstverortung. Homi Bhabhas "time-lag" kann in Nimarkohs Geschichten im Auseinanderfallen der Gleichzeitigkeit "offizieller" Repräsentation der

Nachkriegsmigration (durch britische Fotografen und Medien) und jener Nachträglichkeit wiedergefunden werden, aus der diese Repräsentationen durch Dokumente "privater" Gegenerinnerungen neu beleuchtet werden.

Es scheint mir wichtig, abschließend darauf hinzuweisen, dass Revisionen der Moderne nicht ausschließlich KünstlerInnen mit ex-kolonialen Hintergrund vorbehalten bleiben. Mit der Krise des Zeitalters der Repräsentation hat sich ein post-kolonialer Raum der Repräsentation eröffnet, in dem von beiden Seiten her auf eine geteilte, wenn auch unterschiedlich erfahrene Geschichte des Verhältnisses von Moderne und Imperialismus zurückgeblickt werden kann. Ich möchte nur zwei Künstler erwähnen, die auch hier im Kunstverein zu sehen waren. Künstler wie Stan Douglas und Florian Pumhösl vereint eine historische Perspektive auf die Moderne, durch die deren innere Brüche, Widersprüche und Transformationen außerordentlich differenziert zu Tage treten. Wenn diese Perspektive paradigmatische Momente in der Geschichte der Moderne fokussiert, dann kaum jemals, um damit alles entscheidende Umbrüche zu markieren. Vielleicht verliert der Epochenbegriff Moderne im Blick der erwähnten Künstler sogar soweit an scharfer Konturierung, dass man ihn besser durch einen aktiven Terminus wie "Modernisierung" ersetzt. Vor allem eint diese Positionen ein spezifisches Interesse am Expansionismus der Moderne, an Prozessen und Phantasien der Erschließung, Eroberung und Transformation von Raum im weitesten Sinne. Stan Douglas formuliert diese historische Perspektive folgendermaßen:

"Früher habe ich meine Arbeit oft als Reflexionen über Momente des Scheiterns von Utopien beschrieben. Mir wurde vielleicht erst im Lauf der Zeit bewusst, dass es [...] um das Abstecken von potenziellen Linien in der Entwicklung von Moderne und Modernismus ging; um Momente dieser Entwicklung, in denen für Gesellschaften die Entscheidung offen war, einen anderen Weg einzuschlagen, paradigmatische Kreuzungspunkte gleichsam."

In *Nu·tka* (1996) rekonstruiert Douglas einen historischen Moment der Begegnung europäischer Eroberer mit Landschaft und eingesessenen Bewohnern der nordamerikanischen Westküste vor Vancouver. Ende des 18. Jahrhunderts geraten hier der Engländer James Colnett und der Spanier Estéban José Martínez aneinander, die beide Anspruch auf den Landstrich erheben. Zwei unterschiedliche Videoaufnahmen der Küstenlandschaft sind so übereinander geblendet, dass sie einander wechselseitig den Panorama-Blick der Besetzer durchkreuzen. Die gleichzeitig gesprochenen Textpassagen aus den Aufzeichnungen der Kontrahenten, die von ihren jeweiligen Unsicherheiten, Ängsten und Projektionen auf das besetzte Land handeln, erzeugen ähnliche Interferenzen. Die Stimmen decken sich lediglich in ihrem fiktionalen Teil, dort, wo literarische Passagen eingestreut sind, die das Unheimliche umso deutlicher artikulieren. Diese Passagen repräsentieren ein Allgemeines, durch das die besonderen Erfahrungen der Eroberer vorgeformt sind. Douglas interessiert, "dass die Europäer ihren Ort sozusagen mitbrachten und den realen Ort nicht sehen konnten, weil sie so sehr damit beschäftigt waren, ein Spiegelbild des Ortes, von dem sie kamen, zu errichten."

Das historische Interesse der Arbeit von Florian Pumhösl wendet sich paradigmatischen Punkten in der Geschichte der späten Moderne zu, wo sich in den vorherrschenden Konzeptionen von Design, Architektur und Stadtplanung Veränderungen abzeichnen, Gabelungen auf tun und Alternativen eröffnen. Wie Douglas spricht auch Pumhösl von "Kreuzungspunkten".

In seinen plastischen Nachbauten oder Realisationen von Design-Entwürfen im Zeichen von Ökologie, "sozialer Verantwortung" und einem neuen Humanismus, die hier aus der Distanz von zwei, drei Jahrzehnten einer Relektüre unterliegen, erweist sich ein Designbegriff, der Ideen von Recycling, Flexibilität, do-it-yourself und

Anpassung an lokale Bedürfnisse als Alternative zu universalistischen Gestaltungsregeln beispielsweise der Bauhaus-Schule bemüht, als gleichwohl durchsetzt von expansionistischen Bestrebungen. Eine dem technologischen Determinismus westlicher Industrieproduktion kritisch gegenüberstehende, an den "echten menschlichen Bedürfnissen" orientierte Designpraxis findet ihre Experimentierfelder bevorzugt in jenen Weltregionen, deren unterentwickelte Industrialisierung Raum für alternative Konzepte eröffnet. Pumphösl zeichnet hier vor allem nach, wie sich – etwa in den Entwürfen von Viktor Papanek – aus lokalen Bedürfnissen der Partizipation an modernen Kommunikationsmitteln wie Radio und Fernsehen Produkte entwickeln lassen, die sich den ökonomisch-technologischen Voraussetzungen anpassen. Er zeichnet zugleich aber auch nach, wie sehr mit diesen bedarfsorientierten Entwürfen erzieherische und entwicklungspolitische Absichten verknüpft sind und wie sehr ein lokales Denken von Design dennoch von westlichen Modernisierungsstandards geprägt ist, wenn es etwa die Verbreitung von Kommunikationstechniken mit Entwicklung von Freiheit und Demokratisierung gleichsetzt. Papaneks Radio für die Dritte Welt, das aufgrund seiner Niedrigtechnologie nur einen Sender empfangen kann, markiert einen der Widersprüche in diesem Denken.

In einer Arbeit von 1998 erinnert Pumphösl daran, wie der modernistische Expansionismus seinen städtebaulichen Größenphantasien und totalisierenden Konzepten zunächst in außereuropäischen Regionen (Brasilia oder Chandigar) freien Lauf ließ, jedoch ziemlich schnell auch urbanistisches "Problembewusstsein" in solche Regionen exportierte. Ein Videoband zeigt Ausschnitte aus dem Film *The Comedians* von Peter Glenville aus dem Jahr 1967. Er behandelt das urbanistische Großprojekt "Duvalierville" des haitianischen Diktators François Duvalier. Die Geschichte erzählt aus der amerikanischen Perspektive eines kapitalistischen Selbstbewusstseins vom Scheitern eines größtenwahnsinnigen Unternehmens in einem rückständigen Land. "Die Filmarchitektur ist das Klischee einer misslungenen Planungsutopie eines ‚Entwicklungslandes‘. [...] Die Filmausschnitte liefern die ins Grotteske verzerrten Abbilder von Entwicklungsplänen und deren Einspeisung in lokale Politiken" (Matthias Dusini). Das "Planning Teaching Model", das Pumphösl rekonstruiert und dem Film gegenüberstellt, wurde in den fünfziger Jahren von der Unesco als "transportable Unterrichtseinheit für Stadtplanung und Architektur" entwickelt, um in nichtindustrialisierten Ländern didaktisch auf deren Modernisierungsprozesse Einfluss nehmen zu können. "Historiker" wie Douglas oder Pumphösl rekonstruieren Prozesse der Modernisierung von Subjekten, Lebensräumen und Kulturen, deren Bruchlinien und Ambivalenzen als paradigmatisch für die Moderne erscheinen.

Ich habe also, wie eingangs bemerkt, keinen "Paradigmenwechsel" zu verkünden. Angesichts der Internationalisierung des Diskurses über die Kunst der Moderne – über die bisherige europäisch-nordamerikanische Achse hinaus – wird die Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts allerdings den multiplizierten und verschobenen Perspektiven Rechnung tragen müssen. Sie wird nicht nur "andere Modernen" neben *die* euro-amerikanische Moderne zu stellen haben, sondern auch den Kanon der euro-amerikanischen Moderne unter Berücksichtigung der lange ignorierten Beiträge nicht-westlicher KünstlerInnen in den europäischen Metropolen neu beleuchten müssen. Die Künstler und Künstlerinnen beiderseits der ex-kolonialen Grenzlinie haben das Projekt der kritischen Rekonstruktion der Moderne bereits in Angriff genommen.

# Biografien

## Ferdinand Altnöder

\*1947, lebt in Salzburg, seit 1984 Galerist, 1976 bis 1989 Redakteur bei der Wiener und anderen Kirchenzeitungen.

14.4.

---

## Konstantin Akinsha

Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Kurator, studierte in Moskau und in Kiew, lebt in Washington, ist zur Zeit: Deputy Research Director Art and Cultural Property, Presidential Advisory Commission on Holocaust Assets in the United States, Washington, DC. Faculty, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, Research Director, Documentation Project of War Time Cultural Losses, New York, Contributing Editor, ARTnews, New York; Publikationen u. a: *Beautiful Loot: Soviet Plunder of European Art Treasures*, Random House, 1995, *Operation Beutekunst*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1995.

26.5.

---

## Hildegund Amanshauser

\*1955, Kunsthistorikerin, Direktorin des *Salzburger Kunstvereins*, 1987–1992 Generalsekretärin der Wiener *Secession*, 1985–1987 Kuratorin am Museum Moderner Kunst, Wien, Publikationen zur zeitgenössischen Kunst.

25.2., 29.4., 26.5.

---

## Marius Babias

Kunstkritiker, lebt in Berlin, Gastprofessor für Kunstvermittlung an der Städel-Kunsthochschule, Frankfurt/M., Redakteur beim Berliner Stadtmagazin *Zitty*, Buchautor und Herausgeber u.a. von *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden, Berlin, Basel 1995, *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte/Ideen/-Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum* (mit Achim Kötter) Berlin, Dresden 1998, *Thüringer Rostbratwurst*, Frankfurt/M. 1999, *Subversion*, Frankfurt/M. 2000.

25.2.

---

## Peter Baum

\*1939 in Wien. Leitet seit 1974 die Neue Galerie der Stadt Linz. Kommissar für die Biennalen in Sidney, Sao Paolo und Lubljana. Verfasser zahlreicher Künstlermonografien und Kataloge. In Linz und Wien Vorlesungen über Gegenwartskunst und kulturelles Management für Museen.

19.5.

---

## Luchezar Boyadjiev

\*1957, Künstler, Kurator, lebt in Sofia Bulgarien, Ausstellungsbeteiligung 2000: *L'Autre moitié de l'Europe*. Social Reality/Existence/Politics, Galerie nationale de Jeu de Paume, Paris (Kuratoren Anda Rottenberg, Lorand Hegyi, Viktor Misiano), *Worthless (Invaluable)*, Moderna Galerija, Ljubljana, (Kurator Carlos Basualdo) *After the Wall*, Ludwig Museum, Budapest *Donau Festival*, Kunstverein Ulm/Stadthaus Ulm, Ulm, Germany (Kuratorin Friederike Kitschen).

14.4.

---

## Koen Brams

\*1964, lebt in Brüssel, Chefredakteur der Zeitschrift *De Witte Raaf* (Der weiße Rabe), publizierte u.a. über Jorge Luis Borges, Daniel Buren, Thomas Huber und Michelangelo Pistoletto und die Politik flämischer Kunstinstitutionen, arbeitet an dem Buch *The Encyclopedia of Fictive Artists*.

10.3.

---

## Alice Creischer

\*1960, arbeitete in den 90er Jahren größtenteils in selbstorganisierten Strukturen, u.a. Organisation von Messe 2 ok, 1995 Köln, diverse Knetgummifilm-Produktionen; schreibt zusammen mit Andreas Siekmann in *Texte zur Kunst* und *Springerin*, letzte Ausstellungsbeteiligungen 2000 *Dinge, die wir nicht verstehen*, Generali Foundation, Wien 1999 *How is your work going*, Galerie Nagel, Köln 1999, Bildung, Grazer Kunstverein, Snowflake Office, Greene Naftali Gallery, New York.

5.5.

---

## Hans-Christian Dany

\*1966, Künstler und Publizist, Mitbegründer von *Unser Fernsehsender* (UTV), Mitherausgeber des Buches *dagegen dabei - Strategien der Selbstorganisation seit 1969*, 1998 und der Zeitschrift *starship* (Berlin), arbeitet an so etwas wie einem Roman.

10.3.

---

## Silvia Eiblmayr

lebt in Innsbruck und Wien, Leiterin der Galerie im Taxispalais/Galerie des Landes Tirol, Innsbruck, Lektorin am Institut für Gegenwartskunst/Akademie der bildenden Künste, Wien. Publikation u.a. *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Dietrich-Reimer Verlag, Berlin 1993, 2. Auflage 1997.

28.4.

---

## Hannes Eichmann

ORF Salzburg, Mitarbeiter der Kultursendung *Papageno*.

10.5.

---

## Bernhard Fleischer

\*1971, lebt in Salzburg, 1992-1998 freiberuflicher Medienproduzent, seit 1999 eigenes Unternehmen – *Bernhard Fleischer Moving Images*, Schwerpunkt seiner Arbeit: Musikprogramme für TV, Spielfilme und Werbung.

31.3.

---

## Hildegard Fraueneder

Kunstwissenschaftlerin, Lehrbeauftragte an der Universität Mozarteum und an der Universität Salzburg, Geschäftsführerin der Galerie 5020 (gemeinsam mit Gottfried Goiginger).

14.4.

---

## Klaus-J. Friedrich

\*1967 in Regensburg

19.5.

---

## Georg Galambfalvy

Leitung des Instituts für Kulturkonzepte, Berlin, Dozent an der bbw-Akademie Berlin, Tätigkeitsschwerpunkte: Kulturberatung und Konzeptentwicklung.

14.4.-15.4.

---

## Isabelle Graw

Gründerin und Redakteurin von *Texte zur Kunst*, lebt in Köln und Berlin, veröffentlichte zahlreiche Texte in Kunstzeitschriften (*Flash Art*, *Artis* u.a.), leitete die Meisterklasse für bildnerische Erziehung an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien und hatte eine Gastprofessur an der Kunsthochschule Weißensee in Berlin, *Silberblick. Texte zur Kunst und Politik*, ID Verlag, Berlin 1999.

24.3.

---



## **Katharina Gsöllpointner**

lebt in Wien, Kunst-, Kultur- und Medientheoretikerin, 1994–1998 Beirat für Medienkunst am Österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst, 1991–1995 Leitung und künstlerischer Beirat des Festivals *Ars Electronica*, Linz, internationale Veröffentlichungen und Vorträge zu (Medien)kunst, Architektur und Kultur, zuletzt: *PARAMOUR. Kunst im Kontext Neuer Technologien*, Triton Verlag, Wien 1999 (zusammen mit U. Hentschläger).

7.4.

---

## **Bernhard Gwiggner**

Künstler und Lehrbeauftragter an der Universität Mozarteum, Salzburg, Vorstandsmitglied *Salzburger Kunstverein*.

3.3.

---

## **Peter Haas**

Lehrer und Künstler in Salzburg, Interventionen in wechselnden Medien, Vorstandsmitglied *Salzburger Kunstverein*.

25.2. 3.3.

---

## **Matthias Herrmann**

\*1963, lebt in Wien, Präsident der Wiener *Secession*, Ausstellungen im In- und Ausland.

3.3.

---

## **Stefan Hoff**

\*1959 in Dresden

19.5.

---

## **Johanna Hofleitner**

\*1963, lebt als freie Kunstkritikerin in Wien, schreibt regelmäßig für die österreichische Tageszeitung *Die Presse*. Österreich-Korrespondentin für *Flash Art International*. Veröffentlichungen u. a. in *Artforum*, *art + text*, *blocnotes*, *Camera Austria*, *Eikon*, *Schweizer Kunstbulletin*, *Texte zur Kunst* sowie *Neue Zürcher Zeitung*.

14.4.

---

## Rainer Iglar

\*1962, lebt als freischaffender Fotograf in Salzburg und Wien, Studium der Germanistik und Allgemeinen Sprachwissenschaft an der Universität Salzburg, seit 1983 Mitarbeiter der *Galerie Fotohof* (Salzburg), 1987/88 Assistenz an der Internationalen Sommerakademie für bildende Kunst (Salzburg) in der Klasse Fotografie, 1991/92 Erarbeitung einer *Studie zur sozialen Lage der freien Fotografen in Österreich* (mit Michael Mauracher), diverse Ausstellungen, Publikationen, Stipendien und Preise.

7.4., 19.5.

---

## Martin Janda

Galerist in Wien, Raum aktueller Kunst, Leiter der Städtischen Galerie Schwaz in Tirol.

3.3.

---

## Siegbert Janko

\*1945 in Freistadt, lebt in Linz. Seit 1976 Tätigkeit an der VHS Linz, Stellvertreter des Direktors der VHS seit 1979. Seit 1988 Kulturdirektor der Stadt Linz, Leiter der Geschäftsgruppe Kulturverwaltung, Projektleiter des Kulturentwicklungsplans Linz.

10.5.

---

## Jochen Jung

\*1942, lebt in Salzburg, Cheflektor und Geschäftsführer des *Residenz Verlages* in Salzburg.

24.3.

---

## Wolfgang Kos

Historiker, Journalist, Ausstellungsmacher. Redakteur der Radioreihe *Diagonal* in Ö1, Lehrbeauftragter am Institut für Zeitgeschichte, zahlreiche kunsthistorische Publikationen (*Über den Semmering. Kulturgeschichte einer künstlichen Landschaft, Eigenheim Österreich. Zu Politik, Kultur und Alltag nach 1945*), Programmgestalter für die Wiener Festwochen (*Töne & Gegentöne*), Ko-Kurator der EVN Kunstsammlung. Ausstellungen (Auswahl): *Die 'wilden' fünfziger Jahre* (Schallaburg, Ko-Kurator), *Die Eroberung der Landschaft* (NÖ. Landesausstellung), *Alpenblick – Die zeitgenössische Kunst und das Alpine* (Kunsthalle Wien). In Vorbereitung: *Wasserfälle* (Residenzgalerie Salzburg, 2001)

19.5.

---

## Christian Kravagna

lebt in Wien, Kunsthistoriker und Kritiker, Herausgeber u. a. von *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, ID Verlag, Berlin 1997 und *Agenda. Perspektiven kritischer Kunst*, Folio Verlag, Wien-Bozen 2000.

26.5.

---

## Ursula Krinzinger

Kunsthistorikerin, Galeristin, Wien.

18.3.

---

## Peter Krön

Präsident *Salzburger Kunstverein*, Konsul der Republik Litauen, war von 1971-1993 Leiter der Kulturabteilung des Landes Salzburg, in den 50er und 60er Jahren Manager in der Stahlindustrie.

3.3. 5.5. 19.5.

---

## Christina Lackner

\*1950, seit 1989 Geschäftsführung des Vereines *Galerie Stadtpark*, Krems.

14.4.

---

## Ulrike Lienbacher

\*1963, Künstlerin, lebt in Salzburg und Wien, Vizepräsidentin *Salzburger Kunstverein*.

3.3. 24.3.

---

## Gerald Matt

\*1958, seit 1994 Generalsekretär der *Kunsthalle Wien*, seit 1996 Direktor der *Kunsthalle Wien*, 1994–1998 Lehrbeauftragter an der Hochschule für Angewandte Kunst, Wien, seit 1999 Sprecher der Plattform der Nutzer im Museumsquartier.

25.2.

---

## Michael Mauracher

Fotograf, lebt in Salzburg, Lehrbeauftragter an der Universität Mozarteum Salzburg, Mitarbeiter der *Galerie Fotohof*, Vorstandsmitglied *Salzburger Kunstverein*.

3.3.

---

## Wolfram Morath

\*1956 im Hochschwarzwald, Baden-Württemberg. Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Neueren deutschen Literaturwissenschaft in Freiburg, München und Giessen. Seit 1991 im Museumsdienst, ab 1997 Direktor des *Carolino Augusteum*, Salzburger Museum für Kunst- und Kulturgeschichte.

19.5.

---

## Thomas Neuhold

\*1965, lebt in Salzburg, Journalist, Korrespondent für die Tageszeitung *Der Standard*, Redaktionsmitglied der von der *ARGE-Kulturgelände Nonntal* herausgegebenen Monatszeitschrift *kunstfehler*, zahlreiche Veröffentlichungen in alpinen Fachmagazinen, Kolumnist im *Salzburger Fenster*, thematische Schwerpunkte sind Alpinismus, Innen-, Landes-, Kommunal- und Kulturpolitik.

31.3.

---

## Markus Oberhamberger

\*1966, lebt in Salzburg, seit Jänner 1998 Sponsoring und Eventmanagement für die Stieglbrauerei in Salzburg.

31.3.

---

## Willem Oorebeek

\*1953, lebt in Brüssel, unterrichtet an der Jan van Eyck Akademie, Maastricht und Atelier 63, Amsterdam, 1999 *groupshow*, DAAD Galerie, Berlin, 1998 *On/Off screen*, WAG Winnipeg, 1997 Holländischer Pavillon Biennale Venedig.

April

---

## Peter Pakesch

\*1955, lebt in Basel, Direktor der Kunsthalle Basel, 1986–88 Mitbegründer und künstlerischer Leiter des Grazer Kunstvereins, 1981–1993 Galerist in Wien, 1976–79 Künstler und Ausstellungsmacher, Leiter des Referates bildende Kunst im *Forum Stadtpark*, Graz.

14.4.

---

## Mathias Poledna

lebt zur Zeit in Los Angeles, Künstler und freier Autor, Herausgeber von *The making of*, Generali Foundation 1998 sowie Co-Herausgeber von *Sharawadgi* (Felsenvilla), Verlag Walther König, Köln 1998.

28.4.

---

## Martin Prinzhorn

Linguist, Kurator, Kritiker, Wien und Los Angeles.

28.4.

---

## Florian Pumhösl

\*1971, Künstler, lebt in Wien, Einzelausstellungen: 1998 *Covering the Room*, Salzburger Kunstverein, 1996 *On or off earth*, Grazer Kunstverein, Personale 1993 *Bürgerforum*, Forum Stadtpark Graz, seit 1997 montage-Publikationen (als Hg.) montage 1: *Ideologie und Utopie des Design*, Gert Selle, Neuauflage montage 2: *Covering the Room*, hrsg. von Mathias Dusini und F.P. montage 3: *Design for the Real World*, Victor Papanek, überarbeitete deutsche Fassung montage 4: Dorit Margreiter *Some Establishing Shots*.

5.5.

---

## F.E. Rakuschan

freier Autor mit den Schwerpunkten Medien/Kunsttheorie, Netzkritik, Projekt-bezogene Zusammenarbeit mit div. KünstlerInnen, seit 1994 Mitglied der Gruppe *KUNST-LABOR* in Wien, 1994 Förderungspreis für Medienkunst (BmfUK), Veröffentlichungen 1999, 2000 (Auswahl): *Station Rose. Total real - mit Fluchtgeschwindigkeit*, in: *station rose – 1st decade*, edition selene, Wien, Program Change. *Die Übersicht zur Unübersichtlichkeit*, in: *Form – Luxus, Kalkül und Abstinenz: Fragen, Thesen und Beiträge zu Erscheinungsweisen aktueller Musik* (hrsg. von Sabine Sanio und Christian Scheib, erschienen im Rahmen von *musikprotokoll*, steirischer herbst 1999), Pfau Verlag, Saarbrücken 1999, *Zwischen Selbstermächtigung zur Wunscherfüllung, Projektion und Rückkopplungseffekt. Leben in der Kontrollgesellschaft*, in: *Intertwinedness. Überlegungen zur Netzkultur* (hrsg. von Margarete Jahrmann und Christa Schneeberger), Ritter Verlag, Klagenfurt/Wien 2000.

7.4.

---

## Othmar Raus

\*1945 in Bad Hall. Ausbildung zum Kaufmann und Drogisten, Absolvierung der Sozialakademie und Jusstudium. 1979 Abgeordneter zum Salzburger Landtag, 1982 Vorsitzender der SPÖ-Fraktion im Landtag. Seit 1984 Mitglied der Salzburger Landesregierung, seit 1989 ressortzuständig für die Kulturangelegenheiten.

19.5.

---

## Alexandra Reininghaus

Kritikerin, Kuratorin, lebt in Wien, Korrespondentin für *ART*, *Das Kunstmagazin*.

28.4.

---

## Barbara Reisinger

Keramikerin und Künstlerin, lebt in Salzburg, Lehrbeauftragte an der Universität Mozarteum, Vorstandsmitglied *Salzburger Kunstverein*.

3.3.

---

## Peter Riegersperger

\*1975, studiert Kommunikationswissenschaft, Philosophie und Angewandte Informatik an der Universität Salzburg, Gründungsmitglied von *subnet* und als Mädchen für alles für so ziemlich einiges zuständig.

7.4.

---

## Stefan Römer

Konzeptkünstler, lebt in Köln, Mitinitiator der Gruppe FrischmacherInnen 1993, seitdem Veranstaltungs- und Filmreihen zu Kunst, Politik und Stadt; Mitorganisator der Messe *2 ok*, Köln 1995, Ausstellungsbeteiligungen 1999: *Dream City*, Kunstverein München (Villa Stuck, Kunstraum), München, *Re-produktion ...* Galerie Andreas Binder, München, *Snow Flake Office*, Galerie Ursula Walbröl, Düsseldorf, *Publi(c) Domain – 3. Österreichische Fototriennale*, Graz.

März/April

---

## Klaus Ronneberger

\*1950, lebt als freier Publizist in Frankfurt/M, Arbeitsschwerpunkte: neue städtische Konsumkomplexe, urbaner Eventismus, öffentlicher Raum und „innere Sicherheit“, langjähriger Mitarbeiter am Institut für Sozialforschung Frankfurt/M. Veröffentlichungen: *Stadt-Welt* (hrsg. mit Peter Noller und Walter Prigge), Frankfurt/New York 1994, *Die neue Dienstleistungsstadt* (mit Peter Noller), Frankfurt/New York 1995, *Capitales Fatales* (hrsg. u.a. mit Roger Keil und Christian Schmid), Zürich 1995; *Die Stadt als Beute* (mit Stephan Lanz und Walther Jahn), Bonn 1999.

18.3.

---

## Doris Rothauer

\*1961, Leiterin des Künstlerhauses Wien, Lehrtätigkeit am Institut für Kulturwissenschaften, 1990-1994 Generalsekretärin der Wiener *Secession*, 1986-1991 Mitarbeiterin des Museum Moderner Kunst Wien und der Wiener Festwochen; *Struktur & Strategie im Kunstbetrieb*, Hrsg., WUV Universitätsverlag, Wien 1996.

25.2.

---

## Ralph Rugoff

freier Kurator und Kritiker, lebt in Los Angeles, publizierte *Circus Americanus*, eine Sammlung von Aufsätzen, 1996 und schrieb u.a. über Mike Kelley, Paul McCarthy and David Hammons, kuratierte u.a. 1990 *Just Pathetic*, 1997 *Scene of the Crime* im Armand Hammer Museum, Los Angeles und *At The Threshold of the Visible*, 1997–1999, eine Wanderausstellung, in Nordamerika; zur Zeit kokuratiert er *The Greenhouse Effect*, geplant für das Museum of Natural History und die Serpentine Gallery in London.

28.4.

---

## Gerhard Sailer

\*1955, freischaffender Architekt, seit 1987 gemeinsames Architekturbüro *HALLE 1* zusammen mit Heinz Lang, lebt in Salzburg.

19.5.

---

## Heinz Schaden

\*1956 in Graz. Studium der Politikwissenschaft, Publizistik und Wirtschaftsgeschichte, Promotion zum Doktor der Philosophie, Diplomatische Akademie in Wien. 1987 Leiter der Medienabteilung der Arbeiterkammer Salzburg, 1992 Bürgermeister-Stellvertreter. Seit 1999 Bürgermeister der Stadt Salzburg, ressortzuständig für Kultur, Sport, Schulen und städtische Finanzen; als SPÖ-Politiker verantwortlich für Frauenangelegenheiten in der Stadt Salzburg.

10.5., 19.5.

---

## Georg Schöllhammer

\*1957, Kunst- und Architekturkritiker und -theoretiker, Chefredakteur der Kunstzeitschrift *Springerin*, Wien, Gastprofessor an der Hochschule für Gestaltung, Linz, 1989-1994 Redakteur für bildende Kunst bei der Tageszeitung *Der Standard*.

10.3.

---

## Andreas Siekmann

\*1961, Künstler und Autor, lebt in Berlin, arbeitete in den 90er Jahren größtenteils in selbstorganisierten Strukturen, u.a. Organisation von *Messe 2 ok*, 1995 Köln, diverse Knetgummifilm-Produktionen, schreibt zusammen mit Alice Creischer in *Texte zur Kunst* und *Springerin*, letzte Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen 1999 *Gesellschaft mit beschränkter Haftung*, Portikus, Frankfurt/M., *Snowflake Office*, Greene Naftali Gallery, New York.

18.3.

---

## Karl Sierek

lebt in Wien und Jena, Filmtheoretiker, Universitätsprofessor für Geschichte und Ästhetik der Medien an der Friedrich Schiller-Universität Jena, zahlreiche Aufsätze zur Medien- und Filmtheorie, Bücher u. a. *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kino-ästhetik*, Wien 1993, *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden*, Frankfurt/M. 1994.

24.3.

---

## Birgit Sonna

\*1961, Kunsthistorikerin, Kunstkritikerin, Kuratorin, seit 1991 Kunstkritikerin bei der *Süddeutschen Zeitung*, seit 1999 Korrespondentin für die Feuilletonredaktion der *Neuen Zürcher Zeitung*, 1999/2000 Dozentin für Medienkunde an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Institut für Zeitgeschichte.

10.3.

---

## Ursula Spannberger

Architektin in Salzburg, Vorstandsmitglied der *Initiative für Architektur* und des *Salzburger Kunstvereins*, Vorsitzende des Fachbeirats Architektur des Kulturbeirats des Landes Salzburg.

3.3.

---

## Dejan Sretenovic

\*1962, Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator, seit 1994 Center for Contemporary Art, Belgrad, zur Zeit Leiter der Abteilung für Medien und Öffentlichkeitsarbeit, Ausstellungskurator u.a.: 1999 *Video Art in Serbia*, Belgrad, 1999 *The Reality Check*, Belgrad-Budapest, 1998 *Focus Belgrad*, Berlin (mit Bojana Pejic), 1997 *The Loop*, Novi Sad, 1997 *Ten Seconds before Murder*, Belgrad.

28.4.

---

## Station Rose

wurde 1988 von Elisa Rose (Visuals) und Gary Danner (Sound) in Wien als Multimediastation gegründet, seit 1991 sind sie online, haben u.a. 4 CD ROMs sowie mehrere Audio CDs und Vinyls produziert und performen als native Hypermedia-künstler im Cyberspace, auf Medienfestivals (*Ars Electronica*, *Next Five Minutes*, *Transmediale*) & im Underground, STR lebt & arbeitet im Cyberspace & in Frankfurt/M., wichtigste Publikationen: *Virtuelle Realität als Neuer Grenzbereich* - Forschungsauftrag für das Österr. Ministerium für Wissenschaft und Forschung CD ROM 1992; *15 Years of Ars Electronica* CD ROM 1994; *1st Decade – Das Buch*, edition selene 1998; *Playing Now* Audio CD 1999.

5.4.

---



## Michael Stolhofer

\*1952, lebt in Salzburg, seit 1979 engagiert er sich für zeitgenössische darstellende Kunstformen, zuerst bei der *SZENE der Jugend*, in weiterer Folge als künstlerischer Leiter der *SZENE Salzburg* und als Veranstalter des *SommerSZENE-Festivals* in Salzburg, arbeitete auch bei Festivals in Lissabon, Amsterdam und Brüssel.

31.3.

---

## Dorothea Strauss

Leiterin der Kunsthalle St. Gallen, Dozentin für Kunsttheorie und Semiotik an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Ausstellungen u. a. mit Art & Language, Rirkrit Tiravanija, Monika Baer, Tamara Grcic, Carsten Höller, Gert Rappenecker, Fabrice Hybert, Jonathan Meese, Gerda Steiner, Angus Fairhurst, Christoph Büchel, Cosima von Bonin, Noritoshi Hirakawa.

18.3.

---

## Werner Thuswaldner

Journalist und Autor, lebt in Salzburg, Leiter des Ressorts Kultur der Tageszeitung *Salzburger Nachrichten*.

10.5. 19.5.

---

## Karolin Timm

\*1964, lebt in München, Germanistin, Kunsthistorikerin und Theaterwissenschaftlerin, seit Oktober 1998 verantwortlich für die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit sowie Mitarbeiterprogramme beim *Siemens Kulturprogramm* in München.

31.3.

---

## Nikolaus Topic-Matutin

Rechtsanwalt in Salzburg, Vorstandsmitglied *Salzburger Kunstverein*, Galerist Schloss Neuhaus.

3.3.

---

## Annemarie Türk

lebt in Wien, Bereichsleiterin Kulturförderung und Sponsoring im Verein Kulturkontakte Austria, Veröffentlichungen u.a. *Handbuch für Theater und Tanz* 1997, *Handbuch für Musik* 1994/erg.1998, *Leitfaden Sponsoring & Event-Marketing der Europäischen Sponsoringbörse* 1995, *Neue Wege der Zusammenarbeit/Kunst-Kultur-Privatwirtschaft* 1994.

29.3. 30.3.

---

## Volker Uiberreither

\*1939, Grafiker, Designer, Maler, Objektkünstler, lebt in Salzburg, Präsident der Berufsvereinigung bildender KünstlerInnen.

3.3.

---

## VALIE EXPORT

Künstlerin, lebt in Köln und Wien, Professorin an der Hochschule für Medien Köln; ihre Arbeit umfasst u.a. Video Environments, digitale Fotografie, Installation, Body Performances, Körper-Material-Interaktionen, Persona Performances, Video Tapes, Expanded Cinema, Spielfilme, experimentelle Filme, Dokumentarfilme, konzeptuelle Fotografie, Laser-Installation, Objekte, Skulpturen, Zeichnungen, Gobelins und seit 1973 Publikationen zur zeitgenössischen Kunst, Literatur, Performance, Medien, Feminismus; Einzelausstellungen 2000: Goldie Paley Gallery, Levy Gallery for the Arts Philadelphia, USA, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Klemens Gasser & Tanja Grunert Inc. New York.

12.5.-14.5.

---

## Christoph Johannes Vitali

seit 1994 Direktor des Hauses der Kunst München, 1985-93 Direktor und Geschäftsführer des Theaters am Turm, des Künstlerhauses Mousonturm, der kulturellen Aktivitäten OFF-TAT und der Schirn Kunsthalle Frankfurt m.b.H. (alleiniger Gesellschafter Stadt Frankfurt/M.).

5.5.

---

## Sabine B. Vogel

lebt als freie Kuratorin und Kunstkritikerin für u.a. *FAZ*, *Kunstbulletin* (Zürich), *Artforum* (New York) in Wien, Gründungsmitglied und Vorstandsvorsitzende des *Wiener Kunstvereins*, Redakteurin der Kunstzeitschrift *Wolkenkratzer Art Journal* bis 1989.

11.3.-12.3.

---

## Barbara Wally

\*1947 in Salzburg. Studium der Romanistik, Kunstgeschichte, Publizistik und Philosophie in Salzburg, Paris und Florenz. 1974-78 Lehrbeauftragte an der Universität Linz. 1981-99 Leiterin/Geschäftsführerin der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg, seit 2000 Direktorin. 1992-99 Vorstandsmitglied der *Galerie EBORAN* – Verein zur Förderung junger Kunst Salzburg. Konzeption und Organisation von (Wander-) Ausstellungen zeitgenössischer Kunst. Zahlreiche Publikationen zur zeitgenössischen Kunst, Forschungsschwerpunkte u.a.: Künstlerinnen im 20. Jahrhundert, Feministische Kunst, Medienkunst, Kunst und Öffentlichkeit.

10.5.

---

## **Peter Weibel**

\*1944, lebt in Karlsruhe, Künstler, Kurator, Philosoph u.a., Vorstand des ZMK, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, seit 1993 Österreichs Kommissär der Biennale von Venedig, 1993–1997 künstlerischer Leiter der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz, seit 1998 Leiter der Neuen Galerie in Graz.

18.3.

---

## **Peter Weiermair**

\*1944, lebt in Salzburg, seit 1998 Direktor der Salzburger Landessammlung *Rupertinum*, 1990–98 Präsident der IKT, Professor an der HS für Gestaltung Offenbach für zeitgenössische Kunst und Kunstvermittlung, 1980-98 Direktor des *Frankfurter Kunstvereins*.

25.2. 19.5.

---

## **Herbert Werner**

\*1940, lebt in Salzburg, ab 1967 beschäftigt beim Land Salzburg, seit 1995 Leiter der Kulturabteilung des Landes.

14.4. 19.5.

---

## **Judith Wiesner**

\*1966, lebt in Salzburg, ehemalige Profitennisspielerin, seit 1998 verantwortlich für den Spitzensport im Nachwuchsbereich der Damen innerhalb des Österreichischen Tennisverbandes, im April 1999 in den Gemeinderat der Stadt Salzburg gewählt und seit September Klubobfrau der ÖVP Gemeinderatsfraktion.

31.3.

---

## **Ute Wilfing**

\*1966, lebt in Salzburg, Absolventin der Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung in Linz, Meisterklasse Keramik, 1991–93 Auslandsstipendium Sevilla/ Spanien, seit 1995 Atelier im Künstlerhaus Salzburg.

17.4.-20.4.

---

## **Andreas Windischbauer**

\*1960, lebt in Salzburg, seit 1989 einer von vier geschäftsführenden Gesellschaftern des IKP – Institut für Kommunikations-Planung.

31.3.

---

## **Helmut Wismayr**

Vorstandsmitglied des *Salzburger Kunstvereins*, Kassier.

**3.3.**

---

## **Karin Wolf**

Leitung des Instituts für Kulturkonzepte, Wien, Lehrbeauftragte an der Uni Wien,  
Tätigkeitsschwerpunkte: Kulturberatung und Public Relations.

**17.3.**

---

## **Johannes Ziegler**

\*1963, seit 1999 Lehrauftrag an der Universität Mozarteum Salzburg, Klasse für  
Bühnenbild, seit 1991 Atelier im Künstlerhaus.

**17.4.-20.4.**

---

## **Arthur Zgubic**

\*1962 lebt in Salzburg, künstlerische Schwerpunkte als Bühnenbildner, Performance-  
und Medienkünstler, Präsident Galerie 5020.

**3.3.**

---

## **Stefan Zwink**

\*1963 in Essen

**19.5.**

---