

Ungeschriebene Gesetze

Autor(en): **Krebs, Edith**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 1: **Des Künstlers Pflichten**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-623096>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ungeschriebene Gesetze

Politische Kunst hat einen schlechten Ruf. Der gescheiterte Anspruch der historischen Avantgardebewegungen, die Kluft zwischen Kunst und Leben aufzuheben, bewirkte einen Rückzug in kunstimmanente Fragestellungen. Zwar kam es in der Nachfolge der 68er-Jahre zu einer zaghaften Repolitisierung der Kunst. Die Polarisierung der politischen Blöcke in Ost und West, die auch im Kunstbereich tiefe Spuren hinterliess, hat aber den Blick auf das gesellschaftsverändernde Potenzial der Kunst erneut verstellt.

Erst in den 1990er-Jahren – nach dem Ende des «Kalten Krieges» und im Zusammenhang mit einer unerwartet heftigen wirtschaftlichen Rezession – erlebte die politische Kunst international eine Art Revival. In der Schweiz war und ist davon wenig zu spüren. Die starke Lobby zwischen Kunsthandel und etablierten Ausstellungsinstitutionen hat es bisher verstanden, die wenigen Ansätze zu einer gesellschaftspolitisch relevanten Kunst, wie sie zum Beispiel die Zürcher Shedhalle seit Jahren verfolgt, geschickt auszugrenzen.

Maliziös fragt die vorliegende Ausgabe der «Schweizer Kunst» nach «Des Künstlers Pflichten» – und wird wohl bei manchen Leserinnen und Lesern ein Kopfschütteln ernten. Wie kommt man heute, an der Wende zum 21. Jahrhundert, dazu, dem Künstler ein Pflichtenheft auferlegen zu wollen? Ist nicht gerade die viel beschworene Autonomie das eigentliche Wesensmerkmal der Kunst? Leichtfertig könnte man sich also dieser altertümlich formulierten Frage entledigen und der Redaktion einen Rückfall in frühbürgerliche Zeiten vorwerfen, als die Diskussionen um die gesellschaftliche Funktion der Kunst noch die Gemüter zu erhitzen vermochten. Der deutsche Philosoph Immanuel Kant war es schliesslich, der 1790 in seiner «Kritik der Urteilskraft» von der ästhetischen Wahrnehmung «Interesselosigkeit» forderte und das Streben nach dem hehren Dreiklang des Wahren, des Guten und des Schönen als eigentliche Aufgabe der Kunst festhielt.

Wann ist Kunst politisch?

Unzählige Kunstwerke sind in der Zwischenzeit entstanden, und nicht wenige Philosophen und Kunsttheoretiker haben ihre Meinung kundgetan. Ein Konsens kam dabei nicht zustande, im Gegenteil. Selbst die Diskussionen um die Postmoderne brachten schliesslich völlig divergierende Standpunkte hervor: Während man in Europa das (amerikanische) Phänomen der Postmoderne als Bruch mit der (europäischen) Moderne verstand, sahen viele Intellektuelle in den USA die Postmoderne als Fortsetzung der Protestbewegungen der 60er-Jahre und damit als Versprechen auf eine «post-weise», «post-männliche» und «post-humanistische» Welt.

In der Schweiz (und auch anderswo) liess man sich von solch abgehobenen Diskursen nur wenig beirren. Lieblingskind der Gesellschaft und auch des Kunstbetriebs ist diejenige Kunst geblieben, die dem Schönen huldigt. Harmonische Farben und Formen, harmlose Motive – das hat ein Kunstwerk zu bieten, wenn es den Erfolg sucht. Pipilotti Rist ist nicht zufällig zum Star aufgestiegen: Mit unvergleichlicher Nonchalance hat sie diese Ingredienzien zu einem trendigen Cocktail aufgemischt. Empfehlenswert ist es auf jeden Fall, das Ganze mit einer Prise des Wahren und Guten zu würzen, um Vorwürfen des allzu Gefälligen vorzubeugen. Dominiert hingegen eine der letztgenannten Komponenten des Kant'schen Dreigestirns, dann sind Einsprachen vorgeplant. Gibt sich die Kunst gar als politisch zu erkennen – eine unheilige Allianz des Guten und des Wahren, wie Gegner monieren –, dann ist es mit der Toleranz auf einen Schlag vorbei.

Aber was ist denn das überhaupt, politische Kunst? Ist ein subtil gemaltes Seerosenbild von Monet politisch? Oder doch eher die grotesken Menschendarstellungen eines Otto Dix? Wie steht es mit Joseph Beuys' Aktionen? Und wie politisch sind die irritierenden Rollenspiele der Amerikanerin Cindy Sherman?

Streng genommen dürften eigentlich nur jene künstlerischen Projekte als politisch bezeichnet werden, die handlungsorientiert sind und sich zum Ziel gesetzt haben, die gesellschaftliche Realität zu verändern. Legt man den Begriff etwas grosszügiger aus, so fallen darunter auch gesellschaftskritische Werke, die einen bestimmten sozialen Aspekt und die darin innewohnenden Machtmechanismen beleuchten. Tatsächlich haben wir es in der Kunst fast immer mit «Symbol-

politik» zu tun, einer Handlungsform also, die mit symbolischen Mitteln und Medien arbeitet. Nur vermittelt, über Bewusstseinsprozesse beim Betrachter, entfaltet sie ihre Wirkung und lässt sich deshalb schwerlich messen. Nur selten kommt es vor, dass ein Künstler sich entschliesst, direkt in ein gesellschaftliches Feld einzugreifen. Es erstaunt kaum, dass genau diese Art künstlerischer Aktionen den heftigsten Angriffen ausgesetzt sind. Zwar hat es das Kunstsystem bisher zugelassen, dass an die Stelle des Bildes reale Gegenstände treten. Für reale Handlungen aber trifft dies nicht zu. Den gesicherten Raum der Kunst zu verlassen, bedeutet Kontrollverlust für die Institutionen innerhalb und ausserhalb der Kunst. Ein Tabubruch sondergleichen, der – trotz der viel beschworenen Freiheit der Kunst – mit entsprechenden Sanktionen belegt wird.

Standardargumente

Wenn es darum geht, politische Kunst – gleich welcher Art – zu desavouieren, dann wird mit Vorliebe auf zwei Standardargumente zurückgegriffen. «Jede Kunst ist politisch» lautet die eine These, die einem mit Kennermiene entgegengeschleudert wird, die keine Widerrede duldet. «Kunst und Politik schliessen sich gegenseitig aus», lautet das zweite, häufig gehörte Urteil. So unvereinbar die beiden Argumente auf den ersten Blick erscheinen, ihren Ursprung haben beide in der – nicht ganz unberechtigten – Angst vor einer politischen Vereinnahmung der Kunst. In seinem 1936 erstmals veröffentlichten, legendären Aufsatz «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» hat Walter Benjamin vor einer Ästhetisierung der Politik, wie faschistische Regimes sie damals zu inszenieren begannen, gewarnt. Als Sympathisant der russischen Revolutionskunst forderte er deshalb eine Politisierung der Kunst. Wie sich diese dann im Stalinismus durchgesetzte, dürfte aber kaum im Sinne Benjamins gewesen sein. Im Zeitalter des Kalten Krieges wurde diese Vereinnahmung der Kunst für politische Ziele dann von beiden Seiten praktiziert: Im Osten sorgte eine rigoros durchgesetzte Kunstpolitik für eine staatskonforme Kunst, die mit dem Etikett «Sozialistischer Realismus» versehen wurde. Im Westen hingegen gefiel man sich darin, die «freie Kunst», insbesondere die abstrakte Malerei als Gegenpol zum sozialistischen Realismus, als Ausdruck des demokratischen politischen Systems – mithin der Freiheit – hochzustilisieren und damit indirekt zu vereinnahmen.

Alternativen

Für die Kunst gibt es verschiedene Möglichkeiten, auf diese unterschiedlich deutlichen Vereinnahmungstendenzen zu reagieren: Sie kann sich entschliessen, dem Druck nachzugeben und die ihr zugeschriebene Rolle widerstandslos zu übernehmen, also zum Beispiel Nonkonformität als Ausdruck kapitalistischer Freiheit zu kultivieren. Die These «Jede Kunst ist politisch» kennzeichnet diese Haltung ziemlich genau. Künstler können aber auch versuchen, dem Druck auszuweichen, indem sie jede mögliche politische Dimension aus ihren Werken ausmerzen und sich damit die altbekannte Haltung des «l'art pour l'art» zu eigen machen und so die zweite These, «Kunst und Politik schliessen sich gegenseitig aus», untermauern. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, die Mechanismen der Macht, die auf das Kunstsystem einwirken, zum Thema der Kunst zu machen. Beispiele für diese dritte Strategie manifestieren sich gegen Ende der 60er-Jahre in der so genannten Institutionskritik. Im Unterschied zu früheren Ansätzen politischer Kunst situiert sich die institutionskritische Kunst nicht in einem nebulösen «Ausserhalb» der Gesellschaft, sondern zieht ihre eigenen Verflechtungen mit dem Kunst- und Gesellschaftssystem in ihre Analysen mit ein.

Hans Haacke, der kürzlich mit seiner umstrittenen Arbeit «Der Bevölkerung» (in Anlehnung an die Inschrift «Dem Deutschen Volk» über dem Portal des Reichstags) für den Lichthof des deutschen Reichstags in Berlin erneut von sich reden machte, gehört zur Pioniergeneration der institutionskritischen Kunst. Bereits 1969 hat Haacke auf beispielhafte Weise die ausgrenzenden Mechanismen des Kunstsystems sichtbar gemacht: Während einer Einzelausstellung in der Howard Wise Gallery in New York bat er die Ausstellungsbesucher, ihren Wohnort auf einer grossen Landkarte mit einer blauen Nadel zu bezeichnen. Nach Ende der Ausstellung fotografierte er alle betreffenden Gebäude und stellte so 730 Fotos von Manhattan zusammen. Die demografischen Informationen, die er aus dieser Untersuchung gewann, erwiesen sich als sehr aufschlussreich: Fast alle Besucherinnen und Besucher stammten aus wohlhabenden Gegenden der Stadt, kein einziger hingegen aus Harlem, dem traditionellen Viertel der schwarzen Bevölkerung. Die Fotos schliesslich vermittelten eine Vorstellung vom gehobenen ökonomischen und gesellschaftlichen Status der Kunstinteressierten. Der schäbige Chic einiger Gebäude aus dem Loft-Distrikt Sohos und der Lower

Lois non écrites

L'art politique a mauvaise réputation. L'échec de la tentative des mouvements avant-gardistes historiques de refermer la faille entre l'art et la vie a fait battre ceux-ci en retraite vers des problématiques immanentes à l'art. Il y a bien eu, après 1968, une timide repolitisation de l'art. La polarisation des blocs politiques en Est et Ouest, qui a également laissé des traces profondes dans le domaine de l'art, a fait reconsidérer la capacité de l'art de modifier la société. Ce n'est que dans les années 1990, après la fin de la Guerre froide et en corrélation avec une récession économique d'une violence inattendue, que l'art politique international a vécu une sorte de renaissance. Les effets s'en font peu sentir en Suisse. Le puissant lobby du commerce de l'art, allié aux institutions d'exposition reconvenues, a su jusqu'ici limiter avec ingéniosité les quelques essais d'art politiquement et socialement pertinents, comme par exemple depuis quelques années la Shedhalle de Zurich.

East Side – unschwer als Wohn- und Arbeitsort von Kunstschaffenden identifizierbar – lockerte diese gediegene Ambiente auf. Haacke hat auch in späteren Arbeiten immer wieder die engen Verbindungen zwischen den Sphären der Kunst und der Wirtschaft zum Thema gemacht, meist anhand exemplarischer Persönlichkeiten wie beispielsweise dem deutschen Kunstsammler Peter Ludwig. Indirekt hat Haacke damit auch gezeigt, wie brüchig die so genannte Autonomie der Kunst tatsächlich ist, und wie sehr das symbolische Kapital der Kunst zur sozialen Aufwertung von Personen oder Firmen – Stichwort Sponsoring – in Anspruch genommen wird. Später haben dann Kunstschaffende wie Victor Burgin oder Martha Rosler die institutionskritischen Ansätze im Sinne einer Ideologiekritik auch auf andere gesellschaftliche Bereiche übertragen. Angeregt durch die (amerikanische) Postmoderne-Diskussion sowie die so genannten «Cultural Studies», bearbeitet ein Grossteil der aktuellen politischen Kunstpraxis gesellschaftliche Marginalisierungsprozesse, die sich entlang der Kategorien Klasse, Rasse und Geschlecht manifestieren.

Obwohl Hans Haacke heute zu den international bekannten Künstlern zählt, hat er immer darauf beharrt, seinen Lebensunterhalt durch Lehrtätigkeit zu verdienen, um nicht völlig vom Kunstmarkt abhängig zu sein. Nicht zufällig sind seine Werke im Verhältnis zu ähnlich renommierten Kunstschaffenden seiner Generation verhältnismässig preiswert. Politische Kunst hat – zumindest in ihrer dezidierten Ausprägung – auf dem Kunstmarkt einen schweren Stand. Ugo Rondinone jedenfalls, neben Pipilotti Rist einer der erfolgreichsten Schweizer Künstler der jüngeren Generation, hat die Lektion gelernt. «Kunst verträgt sich nicht mit Politik», hat er erst kürzlich einem Interviewpartner erklärt und sich über die Mahnmal-Debatte in Deutschland mokiert. Kunst sei schon immer ohne Moral gewesen, meint er und verweist darauf, dass Künstler «von Reichen gefüttert werden und selbst darauf hoffen, reich zu werden». Wie desillusioniert oder zynisch diese Haltung auch sein mag, eine gewisse Ehrlichkeit ist ihr nicht abzusprechen, zumindest wenn man lediglich den Mainstream der Kunstszene ins Auge fasst.

Ein kurzlebiger Trend

Obwohl die Kunst der 68er-Generation sich in einem stark politisierten Umfeld bewegte, ist es ihr nie gelungen, ins Zentrum des Kunstgeschehens vorzustoßen.

Pop oder Minimal Art hingegen empfing man mit offenen Armen. Der politischen Kunst der 90er-Jahre erging es nicht viel anders. Zwar kam es, insbesondere in den USA, zu einigen bemerkenswerten Grossausstellungen dieser Art. So stand zum Beispiel die «Whitney Biennial» 1993 ganz unter dem Motto der «politisch korrekten, multikulturellen» Kunst; fast gleichzeitig präsentierte die amerikanische Ausstellungsmacherin Mary Jane Jacob das dezentral angelegte Projekt «Culture in Action: New Public Art in Chicago». In Europa leistete die Ausstellung «Gegendarstellung – Ethik und Ästhetik im Zeitalter von Aids», die 1992 im Kunstverein Hamburg und anschliessend im Kunstmuseum Luzern zu sehen war, eine erste Aufarbeitung der neuen, gesellschaftspolitisch orientierten Kunstpraktiken. Mit dem von Yves Aupetitallot organisierten «Projet Unité» in Le Corbusiers Wohnmaschine in Firminy, Frankreich, den Ausstellungen «Oppositionen & Schwesternfelder» und «dagegen – dabei. produktion und strategie in kunstprojekten seit 1969» schien sich die politische Kunst auch im europäischen Raum langsam durchzusetzen. Doch ab Mitte der 90er Jahre war der Spuk schon vorbei. In den etablierten Kunstinstitutionen, die bereits befürchtet hatten, einen Trend zu verpassen, kam es noch zu Präsentationen einzelner, politisch moderater Positionen, so zum Beispiel in der Ausstellung «Platzwechsel» in der Kunsthalle Zürich 1995, in der sich vier Kunstschaffende – Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion und Christian Philip Müller – mit den unterschiedlichen Nutzungen des «Platzspitz», einer kleinen Parkanlage hinter dem Landesmuseum unweit des Zürcher Hauptbahnhofs, beschäftigten. Der berühmt berüchtigte «Needle Park», Treffpunkt Drogensüchtiger aus der ganzen Schweiz und dem nahen Ausland, war zu jenem Zeitpunkt allerdings schon längst geschlossen, sodass die Ausstellung mehr einer historischen Aufarbeitung denn einer aktuellen politischen Auseinandersetzung glich. Für Ursula Biemann wie auch für Christian Philip Müller, die beiden Schweizer Beteiligten, war dieses Projekt im Gegensatz zur ausstellenden Institution allerdings keine Eintagsfliege. Beide haben sowohl vor als auch nach dieser Ausstellung engagierte Arbeiten geschaffen und gehören damit zu jenen seltenen Kunstschaffenden in der Schweiz, die das Label «Politische Kunst» zu Recht verdienen, auch wenn es für ihre Karriere wohl eher hinderlich ist.

S. 13

«Just watch»

Symposium-Ausstellung
Shedhalle, 1997

Foto: © Ursina Heldstab

Leggi non scritte

L'arte politica ha una brutta fama. La pretesa, fallita, dei movimenti storici d'avanguardia di colmare lo iato tra arte e vita, ha comportato un ripiegamento sulle problematiche immanenti all'arte. In seguito al sessantotto si è certamente avuta una timida ripolitizzazione dell'arte ma la polarizzazione dei blocchi politici in orientale e occidentale, che ha profondamente segnato anche il campo artistico, ha nuovamente spostato lo sguardo sul potenziale di mutamento sociale proprio dell'arte. Solo negli anni 90 – dopo la fine della «guerra fredda» e in relazione ad una recessione economica inaspettatamente pesante – l'arte politica ha rivissuto una sorta di revival a livello internazionale. In Svizzera lo si è sentito e lo si sente poco. Fino ad ora la forte lobby tra il commercio dell'arte ed enti espositivi affermati ha saputo emarginare abilmente i pochi approcci ad un'arte sociopoliticamente significativa, come ad esempio quelli perseguiti da anni dalla Shedhalle di Zurigo.



Die Shedhalle als politisches Biotop

Wie die Ausgrenzung einer nichtgenehmen Kunsthaltung funktioniert, lässt sich exemplarisch an der Zürcher Shedhalle in der Roten Fabrik aufzeigen. Nach der erfolgreichen Ära von Harm Lux und Barbara Mosca, welche die Shedhalle im Stil einer Kunsthalle betrieben hatten, übernahm 1994 ein Kuratorenteam den Betrieb. Mit der Einladung an die österreichische Künstlergruppe «WochenKlausur» war gleich zu Beginn klar, dass die Shedhalle fortan ein dezidiert politisches Programm verfolgen würde. Während der acht Projektwochen fokussierte die Gruppe die damals höchst virulente Drogenproblematik in der Stadt Zürich: Nach der Schliessung des «Platzspitz» im Februar 1992 etablierte sich die Drogenszene im Lettenareal, welches exakt drei Jahre später von der Polizei geräumt wurde. «WochenKlausur» lud zahlreiche Drogenfachleute und Politiker zu so genannten «Schiffsgesprächen» ein, um die eingefahrenen Fronten zu lockern und neue Lösungsmöglichkeiten zu erarbeiten. Daneben setzte sich die Gruppe für eine Pension für Drogen konsumierende, sich prostituierende Frauen ein, welche nach vielen Schwierigkeiten und Verzögerungen schliesslich im Dezember 1994 eröffnet werden konnte.

Wurde dieses Projekt von der etablierten Kunstöffentlichkeit noch mit distanzierter Neugier beobachtet, so zeigte sich bald, dass der Graben zwischen den beiden Kunstwelten offenbar zu tief war. Enttäuscht oder verärgert wandte sich die lokale Kunstszene von der Shedhalle ab. Nicht nur die Inhalte dieser Projekte, sondern auch ihr dokumentarischer Stil, der in der Tat nur noch wenig «ästhetischen Genuss» verschaffte, missfielen. Vor allem junge Kunstschaffende verschmerzten den Verlust einer Plattform zur Selbstdarstellung nur schlecht. Selbst die Feuilletons liessen die Shedhalle links liegen und berichteten nur noch sporadisch über deren Aktivitäten. Umso stärker war die Resonanz aus dem Ausland, von wo auch die meisten der Projektteilnehmerinnen und -teilnehmer stammten. Vor allem in Deutschland, wo sich nach der sogenannten «Wende» eine vielfach vernetzte, sozialpolitisch engagierte Szene gebildet hatte, war die Shedhalle bald ein Begriff. Zeitschriften wie «Texte zur Kunst» schrieben regelmässig und meist favorabel über die in der Shedhalle realisierten Projekte, welche sich unter anderem mit den Themen Biotechnologie, Postkolonialismus und Zensur, meist aus einer feministischen Perspektive heraus, beschäftigten. Das Shedhalle-Team seinerseits, sehr mit sich selbst und



der aufwändigen Produktion ihrer Projekte beschäftigt, tat wenig, um die Fronten zu glätten. Fast trotzigt kultivierten sie ihr Biotop: Vorträge und Diskussionen, obwohl öffentlich ausgeschrieben und mitunter äusserst attraktiv besetzt, entwickelten sich immer mehr zu Insider-Veranstaltungen, sodass sporadische Besucherinnen und Besucher sich ihrerseits ausgeschlossen fühlten.

Isolation

Dass sich die Situation um die Shedhalle dermassen polarisierte, hat wohl mehrere Gründe: Die Shedhalle ist in der Schweiz die einzige Kunstinstitution, die ein kompromisslos politisch angelegtes Programm verfolgt. Strategische Allianzen zur Stärkung der eigenen Position liessen sich so keine knüpfen. Zwar gab es einige Verbindungen zur ESAV (Ecole Supérieure d'Art Visuel) in Genf, wo die Professorin Catherine Quéloz zusammen mit Studierenden den Kunstraum «Sous-sol» betreibt. Das Projekt «Hors Sol» – ein Forum, in dem über neue Ausstellungsformen nachgedacht wurde – blieb allerdings das einzige sichtbare Zeichen dieser Verbindung. Für eine kurze Zeit schien sich auch das Kunsthaus Glarus, damals noch unter der Leitung von Annette Schindler, zu einem Ort für politisch orientierte Projekte zu entwickeln. Durch den Wechsel der Kuratorin ans «Swiss Institute» in New York wurde diese Übung aber alsbald abgebrochen. Vereinzelt gab es Kollaborationen zum «Kombirama», einem 1996 gegründeten Offspace in Zürich. Peter Spillmann, Mitbegründer des «Kombirama», ist im Übrigen einer der wenigen Schweizer Kunstschaffenden, die sich immer wieder aktiv an Shedhalle-Projekten beteiligen. Auf internationaler Ebene kam es hingegen verschiedentlich zur Zusammenarbeit mit ähnlich gelagerten Institutionen und

Gruppen. So wurde zum Beispiel die Ausstellung «When tekno turns to sound of poetry» 1995 in den Räumen der Kunst-Werke in Berlin gezeigt, das Projekt «Sex & Space» über die Zusammenhänge zwischen Raum, Geschlecht und Ökonomie wurde 1997 ins Forum Stadtpark Graz eingeladen. Allerdings helfen diese internationalen Kollaborationen nur wenig, das Vakuum, das rund um die Shedhalle entstanden ist, aufzuwiegen.

Wie begrüssenswert das Konzept der Shedhalle, mit einem wechselnden Kuratorenteam zu arbeiten, auch sein mag, für die Verankerung im lokalen Kontext ist es nicht eben förderlich. Zwar engagieren sich die Kuratorinnen – die meisten kamen bisher aus Deutschland – jeweils sehr für ihre eigenen Projekte, aber für die Institution als Ganzes fühlen sie sich logischerweise nicht im selben Mass verantwortlich wie ein langfristig angestellter Leiter eines Ausstellungsraums. Ein weiterer Punkt, der der Shedhalle angelastet wird, ist ihre Theorielastigkeit. Während in anderen europäischen Ländern und vor allem in den USA, an Universitäten und Kunstschulen unter dem Einfluss der «Cultural Studies» oder Ansätzen wie Feminismus oder Medientheorie verstärkt ein interdisziplinäres Denken Eingang gefunden hat, pflegt man in der Schweiz nach wie vor einen vergleichsweise traditionellen Kunstdiskurs. Erst in jüngster Zeit hat sich das diesbezügliche Angebot durch den Umbau der Schulen für Gestaltung in Fachhochschulen etwas erweitert. Hartnäckiger als anderswo hält man hierzulande deshalb an der Forderung nach einer «sinnlichen» Kunst fest.

Engagement im klassischen Sinn

«Politische Kunst» hat in der Schweiz durchaus eine gewisse Tradition. Doch theoretisch fundierte Analysen, wie sie die internationale Konzeptkunst vorgelegt hatte, fanden in der Schweiz kaum Nachahmer. Statt dessen denken viele beim Stichwort «Politische Kunst» immer noch an Adepten des sozialistischen Realismus wie etwa Hugo Schuhmacher, Mario Comensoli oder Fredi E. Knecht, die in den Siebzigerjahren einen gewissen Bekanntheitsgrad erreichten, jedoch vom Kunstbetrieb stets ein wenig belächelt wurden. Mehr Akzeptanz fanden «engagierte» Künstler wie etwa Richard Paul Lohse oder Gottfried Honegger, die – ähnlich wie ein Max Frisch im Bereich der Literatur – als kritische Zeitgenossen immer wieder Stellung zu gesellschaftlichen Themen bezogen

S. 14
«ALT.USE.MEDIA»
Shedhalle, 1997
 Foto: © Ursina Heldstab

S. 15
«Supermarkt», 1998
Shedhalle, 1998
 © Nadine Podwika

Leschas nuncrittass

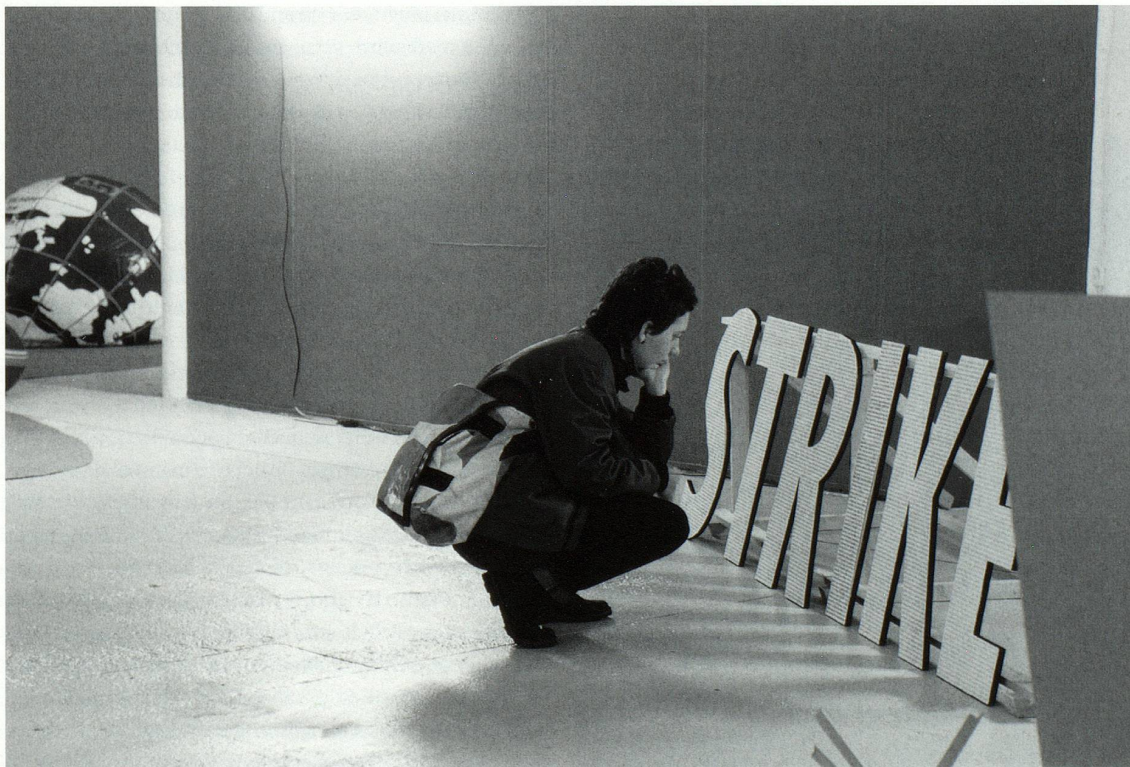
L'art politic nun ha ina buna reputaziun. Il postulat dals moviments istorics avantgardistics d'eliminar il foss tranter l'art e la vita nun ha gi success ed ha provocà ch'ins è s'occupà be anc cun dumondas immanentas a l'art. Suenter ils onns 68 hai bain anc dà tscherts impuls da repolitisar l'art. La polarisaziun dals blocs politics da l'ost e dal vest ch'ha era laschà ferm fastizs en l'art, ha danovamain turbà l'egliada sin il potenzial sociopolitic da l'art. Pir ils onns 1990 – suenter la fin da la «Guerra fraida» ed en connex cun ina ferma recessiun economica e nunspetgada – hai puspè dà ina sort da renaschientscha internaziunala da l'art politic. En Svizra nun han ins enfin oz mai senti bler da quest moviment. La ferma lobi tranter il commerzi d'art e l'instituziun d'exposiziun etablida ha chapì fin oz d'excluder las paucas provas d'in art sociopolitic relevant, sco quai che la Shedhalle a Turitg las fa dapi onns.

haben, mit ihren abstrakten Werken aber immerhin den Geschmack des Kunstestabliments trafen. Heute findet Honegger den «Protest mit der Füllfeder zu einfach und zu billig». Erst kürzlich hat der Künstler eine Seriegrafie zu Gunsten der Organisation «Médecins sans Frontières» angefertigt. Statt eine politische Erklärung abzugeben, sollten erfolgreiche Künstler andere unterstützen, meint Honegger: «Die heutige Welt ist so stark vom Kommerz geprägt, dass Institutionen, die nicht ausschliesslich in der Markt- und Profitlogik aufgehen, kaum mehr Wirkungschancen haben. Was kritische Projekte heute dringend brauchen, ist Geld. Denn wer heute der Dominanz der kapitalistischen Welt kritische Aktivitäten entgegenzusetzen will, wird vom Staat oder der Wirtschaft kaum unterstützt.» (Wochenzeitung vom 24. Februar 2000). Wohl niemand wird den 83-jährigen Künstler für diese karitative Haltung kritisieren wollen – mit politischer Kunst jedoch hat das Ganze nichts zu tun. Vielmehr handelt es sich bei solchen Gesten um das humane Engagement einer Privatperson, völlig unabhängig von der jeweiligen beruflichen Aktivität.

Auf ewig: Saus und Braus

Es ist eine ganz andere Haltung, die sich allerdings am Rande des Bezirks «Politische Kunst» situiert, die hierzulande häufig anzutreffen ist und das Kunstgeschehen in der Schweiz seit rund zwanzig Jahren entscheidend prägt. Auf dem Höhepunkt der Zürcher Jugendunruhen präsentierte Bice Curiger im Jahr 1980 im Zürcher Strauhof die Ausstellung «Saus und Braus» und stellte eine junge Künstlergeneration vor, die sich einer lustvoll verspielten Anarchie verschrieben hatte. David Weiss vom späteren Duo Fischli/Weiss war damals mit von der Partie, und es sind wohl diese beiden Künstler, die – ganz besonders in ihrem Erfolgsvideo «Der Lauf der Dinge» – diesem Geist, nur latent gesellschaftskritisch und schon gar nicht handlungsorientiert, am prägnantesten Ausdruck verliehen haben.

Nicht nur die Kunst, sondern auch die jugendpolitische Bewegung jener Zeit liebte das anarchistische Spiel. Zwar wettete man lauthals gegen den Abbruch des Autonomen Jugendzentrums (AJZ) und warf Stei-



ne gegen das Opernhaus, Inbegriff bürgerlicher Kultur. Politische Zielsetzungen und entsprechende Organisationsformen allerdings widerstrebten der «autonomen» Jugend, und so erlahmte ihre «Bewegtheit» so schnell, wie sie explodierte war. Mit der Eröffnung der Roten Fabrik als «alternatives Kulturzentrum» – ein geschickter Schachzug der Stadtverwaltung, um diese unberechenbaren Kräfte zu besänftigen und unter Kontrolle zu bringen – gewann der «courant normal» wieder Oberhand: Das extrem unpolitische Schweizer Klima – Folge des föderativen, auf Integration bedachten politischen Systems – gedieh prächtig weiter und wurde fortan von ungeliebten Störaktionen verschont.

18 Jahre später, im Sommer 1998, erlebte die heiter-subversive Mischung von «Saus und Braus» eine Neuauflage. Erneut von Bice Curiger – als Chefredaktorin der Zeitschrift «Parkett» und Kuratorin am Kunsthaus Zürich inzwischen eine der einflussreichsten Personen der Schweizer Kunstwelt – in Szene gesetzt, bestätigte die Grossschau «Freie Sicht aufs Mittelmeer» den verspielten Geist der Schweizer Kunst. Olaf Breuning und

Costa Vece heissen die Jungstars, die auf dieser Ausstellung lanciert und alsbald von Meister Szeemann an die Biennale Venedig befördert wurden.

Als Musterbeispiel für eine allseits akzeptierte «gesellschaftskritische» Kunstpraxis kann Thomas Hirschhorn, bei «Mittelmeer» und Szeemanns Biennale ebenfalls dabei, gelten. Mit seinen sentimental-anarchistischen Altären für längst verstorbene, in ihrer Zeit «verfemte» Künstler und Künstlerinnen wie Robert Walser oder Ingeborg Bachmann vermeidet er jedes aktuelle Konfliktpotenzial und kann trotzdem für sich in Anspruch nehmen, gesellschaftliche Aussenseiter zu rehabilitieren. Die Gesellschaft allerdings hat diesen Schritt schon längst getan und sie posthum in den bildungsbürgerlichen Olymp katapultiert, wo sie – auch ohne Hirschhorns Bemühungen – in Ehren ruhen.

Karrierismus?

Immer wieder wird gegenüber Kunstschaaffenden der Vorwurf laut, sie würden sozialpolitische Themen lediglich deshalb aufgreifen, um mit dem darin enthaltenen «symbolischen Kapital» ihre künstlerische Karriere anzutreiben. In Einzelfällen mag dieser Vorwurf eine gewisse Berechtigung haben, aber insgesamt ist – wie die vorausgegangenen Ausführungen aufzuzeigen suchten – eher das Gegenteil der Fall. Politische Kunst wird vom Kunstbetrieb nach wie vor ausgegrenzt, und sie agiert deshalb – freiwillig oder gezwungenermassen – eher an dessen Peripherie. Besonders bezeichnend für die Projektkunst der 90er-Jahre ist die Tatsache, dass sie nur selten von Künstlerindividuen geschaffen wurde. Fast immer handelt es sich um temporäre Gruppen, die sich für die Konzipierung und Realisierung eines bestimmten Projekts zusammenschliessen. Die darin involvierten Personen werden oft nicht einmal namentlich genannt und sind höchstens in Insiderkreisen bekannt. Diese Art der Zusammenarbeit wird nicht nur aus praktischen Gründen angestrebt – oft handelt es sich um extrem aufwändige Projekte – sondern sie wird ganz bewusst gewählt, um den im Kunstbetrieb völlig überzogenen Vorstellungen eines autonomen, genialisch veranlagten Künstler-Subjekts entgegenzuwirken. Eine zweite Kategorie, die durch die projektbezogene Gruppenarbeit unterlaufen wird, ist die des Werks. Nur selten entstehen in solchen Projekten Kunstwerke im traditionellen Sinn. Vielmehr handelt es sich meistens um ausgesprochen «ärmliche» Visualisierungen der angesprochenen Themenkomplexe in

S. 16
«Just watch»
Symposium-Ausstellung
Shedhalle, 1997
Foto: © Ursina Heldstab

S. 17
«Sex & Space»
Shedhalle, 1996
Foto: © Ursina Heldstab



Unwritten Laws

Political art has a bad reputation. Failing in their attempt to close the gap between art and life, the historic avant-gardist movements fell back on the problems inherent in art itself. After 1968, a timid repoliticizing of art did take place. But the polarization of the political blocks into East and West, which also left deep marks on the art scene, made a moot question of art's capacity to change society. It was only during the nineties, with the end of the cold War – and in parallel with an unexpectedly violent economic recession – that international political art experienced a rebirth of sorts. This has had little effect on Switzerland, where a powerful lobby upholding the commercial aspect of art, in conjunction with the established exhibition venues, has skillfully managed to limit the impact of the rare politically or socially relevant artistic attempt, of the sort being carried out since several years at Zurich's "Shedhalle".

Form von Fotokopien, Abbildungen aus unterschiedlichen Quellen, dokumentarischen Videos usw.

Für den Kunstmarkt sind solche künstlerische Formen höchst unwillkommen. Aus markttechnischen Gründen ist sein Interesse vital, an den tradierten Kategorien «Künstler» und «Werk» festzuhalten. Ähnlich ergeht es auch den Museen, die für den Aufbau einer Sammlung auf identifizierbare, beständige Objekte angewiesen sind und als staatlich finanzierte Institutionen eine gewisse Scheu davor haben, Steuergelder für temporäre, gesellschaftskritische Projekte auszugeben. Am ehesten sind solche Projekte in Kunsthallen oder ähnlich gelagerten Kunsträumen möglich, die den Auftrag haben, zeitgenössische, experimentelle Kunsttendenzen vorzustellen. Aber auch an solchen Orten gibt man sich gegenüber politischer Kunst auffallend zurückhaltend. Schliesslich ist man auch hier vom etablierten Kunstbetrieb abhängig und will sich nicht freiwillig in eine Aussenseiterposition begeben.

Selbst im Stipendienwesen, einem wichtigen Sprungbrett für junge Kunstschaffende, wird diese Art von «Zensur» ausgeübt. Nur höchst selten kam in den letzten zehn Jahren ein Künstler oder eine Künstlerin mit explizit politischen Arbeiten zu solchen Ehren. Gruppen haben beim werkorientierten, auf Dokumentationen basierenden Auswahlverfahren ohnehin keine Chancen. Es ist deshalb kaum verwunderlich, wenn clevere junge Kunstschaffende «Selbstzensur» üben und von vorneherein auf derartige Arbeiten oder Projekte verzichten.

Die auffallende Absenz politischer Positionen in der Schweizer Kunst liegt wohl – neben dem bereits erwähnten unpolitischen Klima – darin begründet, dass die Kunstszene trotz ihrer erstaunlichen Dichte immer noch überschaubar ist: Jeder kennt jeden. Enger als anderswo scheinen auch die Verbindungen zwischen dem höchst potenten Kunstmarkt und den an sich «unabhängigen» Ausstellungsinstitutionen. Die Macht, die Galerien wie zum Beispiel Hauser & Wirth innehaben, auch wenn sie sie nur indirekt ausüben, darf nicht unterschätzt werden. Nicht nur Sammler lassen sich von ihnen beeinflussen, auch Kuratoren tun gut daran, hin und wieder einen der hier vertretenen Künstler auszustellen. Und natürlich beobachten auch Kunstschaffende ganz genau, wer wo eine Chance hat. Während in grösseren Ländern Raum für verschiedene Szenen bleibt, droht der Schweizer Kunstlandschaft eine Art Monokultur. Vom

Mainstream abweichende Ansätze entwickeln sich am Rand, und dort haben sie auch gefälligt zu bleiben – eigentlich gar nicht so anders als in unserem politischen System der Konkordanz.

Fazit: «Pflichten», politische gar, gibt es für Kunstschaffende offiziell keine. Aber ungeschriebene Gesetze sehr wohl, und die entdeckt man spätestens dann, wenn man gegen sie verstösst. Ein bisschen subversiv, witzig, schräg, aber bitte nicht allzu kritisch – so mögen die Schweizer die Kunst am liebsten.

