

Kunst und Kommunismus

Die Dringlichkeit einer strategischen Antwort

Über die Handlungsoptionen und die subversiven Potenziale künstlerischer Arbeit, die Funktion der herrschenden Bildproduktion sowie eine aktuelle Perspektive linker Projekte sprachen die Künstlerinnen und KuratorInnen Marina Grzanic, Petra Gerschner, Karin Kasböck und Christoph Leitner (bankleer), Oliver Ressler, Walter Seidl und Michael Backmund Ende September 2006 im Forum Stadtpark in Graz im Rahmen der Ausstellung "no space is innocent" (www.nospaceisinnocent.org). Ein Gespräch über Kunst und Widerständigkeit.

Petra/Michael: Die Erfahrung des Scheiterns linker Projekte und Utopien bestimmt die Realität der jüngeren KünstlerInnengeneration. Spielt die Reflexion des Scheiterns und der Niederlagen als Ausgangspunkt und Motiv für eure künstlerische Arbeit eine Rolle?

Oliver: Für mich war das Scheitern generell ein Ausgangspunkt. Das größte Projekt, an dem ich bisher gearbeitet habe, heißt "Alternative Economics, Alternative Societies". Der Ausgangspunkt des Projekts ist eigentlich dieses viel zitierte Statement von Maggie Thatcher, "There is no Alternative". In diesem Projekt versuche ich aufzuzeigen, dass es unzählige Alternativen und unzählige unterschiedliche gesellschaftliche und ökonomische Modelle und Konzepte gibt für Gesellschaftssysteme jenseits des Kapitalismus. Diese versuche ich über Videointerviews, die ich seit vier Jahren führe, zu dokumentieren, vorzustellen und zur Diskussion zu stellen.

Marina: Für mich bedeutet diese Reflexion, das Scheitern in die künstlerische Arbeit zu integrieren. Die Art und Weise, wie die kapitalistische Maschine funktioniert, wie sie in das Feld von Kunst und Kultur interveniert, zielt darauf ab, das Scheitern abzuschaffen. Deshalb ist es wichtig, sich die Macht über das Scheitern durch die Darstellung seiner materiellen Potenzialität wieder anzueignen und die künstlerische Arbeit mehr oder weniger als Scheitern zu konzipieren. Das Scheitern und die Niederlagen werden einzig und allein als Überreste gesehen - und auch aus der Perspektive einer linken Politik ist es fast eine Schande, ein Fehler zu sein. Und diejenigen, die das System bekämpfen, werden mit "dieser Schande des Scheiterns" in Verbindung gebracht.

Mit den Niederlagen und Überresten ist es möglich, in die gesamte Geschichte der Biopolitik zu intervenieren. Die Formen des Scheiterns als Modelle und Formen des Handelns – Filmen, Fiktion oder dem nackten Leben entnommen – zu produzieren und als inkompatibel mit den Anforderungen des Systems zu präsentieren, bedeutet, die Prozesse der Normalisierung zu bekämpfen, die Kunst als simple Dekoration benutzen. Deshalb können aus Niederlagen neue politische Handlungsformen entstehen. Man kann somit auch sagen: Scheitern existiert nicht. Niederlagen sind Konstruktionen.

Christoph: In unserer Arbeit "sad block brass band" haben wir sehr explizit mit dem Scheitern gearbeitet - ein Trauermarsch durch Graz, der auch für gescheiterte Utopien und Projekte steht, für gescheiterte Wünsche und Ideen. Eine Blaskapelle hat Trauermusik gespielt, wobei sich auch Laien- und TeilzeitmusikerInnen

anschließen konnten. Das ergab eine Mischung aus professioneller Musik und Kakophonie. Wir haben Plätze und Orte (soziale Zentren und Orte von Flüchtlingsorganisationen) angesteuert, die mit einer Art Verdrängung einhergehen. Wir als Künstler haben unsere eigene gescheiterte Utopie betrauert, weil auch wir an politischen Prozessen beteiligt sind, die sich komplett anders entwickelt haben, als wir es noch vor zwei Jahren gedacht hatten. Zum Beispiel die Proteste gegen Hartz IV. Die Arbeit ist also ein Moment des Innehaltens und Reflektierens über das Scheitern. Was Marina gerade gesagt hat, ist sehr wichtig: Das Scheitern ist kein großer Unfall, denn auch all das, was davon übrig bleibt, dient als Material für eine andere Zukunft.

Walter: Dabei geht es immer auch um die Mechanismen von Ein- und Ausschluss. Und wie weit man sich innerhalb der Kunst oder einer gewissen Lebenspraxis ideologisch gegen eine bestimmte Position stellt. Es ist wichtig, sämtliche künstlerische Mittel zu reflektieren und sich dabei bewusst zu sein, wenn wir etwa über Fotografie und ihre Bildästhetik sprechen, dass man sich dabei immer in einem kulturspezifischen und daher dominanten Medium befindet. Hier taucht dann wiederum die Frage zwischen einer subversiven und einer dominanten Realität auf, die sich für viele Künstlerinnen stellt, wenn sie sich in diesen globalisierenden Bilderdiskurs einfügen. Dies wiederum führt zu jenen Schwierigkeiten und Widersprüchen, die etwa "Camera Austria" im steirischen Herbst 2006 in ihrer Ausstellung zur "Komplizenschaft der Bilder" thematisiert. Die entscheidende Frage lautet, wie die Bilder, die uns täglich umgeben, unterlaufen werden können und wir uns dabei trotzdem gleichzeitig in einem dominanten System befinden. An diesem Punkt verlangt die Frage des Scheiterns eine künstlerische Antwort auf das Problem, dass wir uns automatisch einer dominanten Bilderlogik und -ästhetik unterwerfen müssen, aber uns dieser zugleich in einer subversiven Art bedienen, um so auf gewisse unterschiedliche Ideologien, Praktiken oder marginalisierte gesellschaftliche Konflikte aufmerksam machen zu können. Dabei nimmt man diesen Ausschluss in Kauf, weil jene Extrapolation einer eigenständigen Ideologie nicht ohne eine andere, zumindest gewisse Bilderästhetik und Bilderlogik funktioniert.

Petra/Michael: Welche Ansatzpunkte und Aktionsfelder für Widerständigkeit seht ihr vor dem Hintergrund dieser Analyse in eurer künstlerischen Arbeit? Marina, du hast einmal den Kunstmarkt der kapitalistischen Ersten Welt als "Zensurmaschine mit kannibalistischen Zügen" bezeichnet. Welche subversiven Interventionsmöglichkeiten hat radikale politische Kunst heute, um in und gegen einen globalen kapitalistischen Kunstmarkt Prozesse in Gang zu setzen und Räume zu öffnen, die die neoliberalen Mechanismen von Ein- und Ausschluss, die Walter gerade angesprochen hat, angreifen und eine andere Kultur der Emanzipation schaffen?

Marina: Heute sehen wir die Prozesse eines dauernden Einschlusses von allem in die kapitalistische Kunstmaschine. Es scheint, dass nichts außerhalb dieser Maschine bleibt. Aber dieser Einschluss ist einfach nur eine sehr subtile Art des Ausschlusses. Dahinter steckt eine zynische Haltung. Aber dieser Zynismus hat keine Kraft. Deshalb sind in einem solchen Kontext Projekte, die Selbstorganisation nur formal ausstellen, überhaupt nicht utopisch.

Oliver Ressler's Projekt "5 Fabriken – Arbeiterkontrolle in Venezuela" präsentiert Prozesse einer sehr kraftvollen Selbstorganisation. In einem solchen Projekt gibt es keinen Zynismus. Es repräsentiert erstaunlich realistische Handlungsmodelle. Ein anderes Beispiel ist die aktuelle Arbeit von bankleer, bei der wir die Möglichkeit zur Entwicklung neuer Handlungsweisen sehen. Das Handlungsmodell von bankleer ist eine Filmfigur: Der Zombie. Die Zombie-Figur ist eine kitschige, vollständig marginalisierte Figur. In der Arbeit von bankleer wird sie aber als Potenzial eingesetzt, als progressives Moment, die in den öffentlichen Raum interveniert. So bekämpfen diese Handlungsmodelle in erster Linie diese zynische Position in der Kunst, die auch als komplett durchreflektierte Position beschrieben werden kann und heute in der Kunst und Kultur jede politische Intervention in eine leere ästhetische Geste transformiert.

Karin: Wir haben diese Zombiefigur in unserer neuen Arbeit als symbolische Figur benutzt und versucht, ein neues Subjekt zu formulieren. Um aber präzise und konkret zu werden, muss man sich auch in reale Verhältnisse begeben, wenn man da was bewirken will. Wir haben zum Beispiel Projekte in Stuttgart gemacht, wo wir mit einer Mikrostruktur, also mit ganz konkreten Gruppen Kontakt hatten und uns das künstlerische und politische Feld lange erarbeitet haben. Wir agieren in Mikrostrukturen, wenn es konkret wird und auch konkrete Auswirkungen haben soll. Weil du jetzt vom Kunstfeld und Kunstsystem gesprochen hast, da sehe ich im Moment nur die Möglichkeit, diese zu symbolisieren.

Marina: Genauer gesagt, zum bankleer-Projekt gehörten auch eine Performance, bei der eine Musikband wie bei einem Begräbniszug durch die Innenstadt von Graz zog und dabei reale Räume vermessen hat, die vom normalen kulturellen Glamour ausgeschlossen sind (Orte von Migranten, soziale Zentren etc.). Andererseits haben wir heute eine Menge Kunstprojekte, die performativ Gesang und Musik einsetzen. Die meisten finden in geschlossenen Gallerieräumen statt und beziehen sich auf ein eingeschränktes Publikum. Was ich damit sagen will, ist, dass jeder performative Akt in einen Kontext gestellt werden muss und obwohl die Formen ähnlich erscheinen, sind sie vielleicht außerordentlich unterschiedlich in ihren jeweiligen Zielen. Man muss sehen, von welchen ideologischen und politischen Positionen aus die jeweiligen KünstlerInnen und ihre Arbeiten sprechen.

Karin: Wichtig dabei ist, dass man keine Oberfläche abspult. Es war ja auch ein Experiment. Diese Bergarbeitergewerkschaftskapelle hat zum ersten Mal mit musikalischen Laien und schwarzen Bongospielern einen Marsch zusammen gemacht. Diese Annäherung in diesen vier Stunden und auch mit den anderen beteiligten Gruppen war für alle ein Experiment, das gezeigt hat, dass eine Verschiebung im Alltag möglich ist. Die Verhältnisse, die Marina in einem großen Kunstkontext beschrieben hat, sind nur eine abgeschöpfte Oberfläche. Es ist wichtig, auf das Experimentieren und den konkreten Netzwerken zu beharren, sich das nicht wegnehmen zu lassen.

Marina: Nicht alles ist in der Kunst erlaubt. Es werden klare Grenzen gezogen. Wie im Fall von Oliver Ressler's Venezuela-Projekt, das im Berkley Museum of Arts mit anderen politischen Arbeiten ausgestellt wurde - und der Kurator im Laufe des Ausstellungsprojekts zurückgetreten ist.

Oliver: Das Projekt "5 Fabriken - Arbeiterkontrolle in Venezuela", das ich in diesem Jahr im Berkeley Art Museum realisiert habe, ist ein gutes Beispiel für diese Tendenz, die Marina vorher beschrieben hat, dass das Kunstsystem versucht, alles einzuschließen, aber auch gleichzeitig Ausschlüsse produziert. Einerseits hat es die Einladung des Museums durch einen sehr engagierten und kritischen Kurator gegeben. Dieser Kurator hat Produktionsbudgets für künstlerische Projekte zur Verfügung gestellt, die als explizit links und in Solidarität zu Venezuela stehend bezeichnet werden können, was in den USA nach 9/11 schon mal an sich sehr bemerkenswert ist. Andererseits wurden klare Ausschlüsse produziert, als die Museumsleitung plötzlich gesehen hat, wie klar politisch positioniert die Arbeiten letztendlich sind - und dass es keinen Raum für ein neutrales Lavieren gab. Ab einem gewissen Punkt haben die Verantwortlichen des Museums dann versucht, das Projekt zurückzufahren und zu unterbinden, weil sie offensichtlich der Meinung waren, dass es für sie vorteilhafter ist, diese Projekte einer Öffentlichkeit zu entziehen, anstatt eine ganze Serie von sechs Projekten über ein ganzes Jahr über sich ergehen zu lassen und dann ständig diese Fragen der Politisierung zu haben, die das Museum offensichtlich nicht wollte. Grundsätzlich wollten sie wahrscheinlich nur ihre Ausstellungstätigkeit öffnen für außergewöhnliche "neue" Positionen, wie das ja im Kunstfeld ständig passiert, hatten dann aber nicht die Courage, die aus der Einladung resultierenden politischen Konsequenzen mitzutragen. Chris Gilbert, der Kurator, hat dann ab einem gewissen Zeitpunkt die Entscheidung getroffen, das Handtuch zu werfen, weil ihm seine Arbeitsgrundlage im Museum entzogen wurde: Seine Arbeit wurde fast unmöglich gemacht, indem man ständig versucht hat, seine Texte, die zu den Ausstellungen entstanden sind, zu redigieren und in einer Art abzuschwächen, dass sie mit seinen ursprünglichen Überlegungen nichts mehr zu gehabt hätten.

Michael: Das Projekt ist dann also nicht vollständig realisiert worden.

Oliver: Der ursprünglich geplante Zyklus von insgesamt sechs Projekten, die über ein ganzes Jahr verteilt im Berkeley Art Museum hätten stattfinden sollen, ist dann auf zwei Projekte beschränkt geblieben. Ich konnte gemeinsam mit Dario Azzellini dann - für uns zum Glück - eines der beiden Projekte realisieren.

Petra: Oliver, was ist in deinen Arbeiten das Aktionsfeld für Widerständigkeit?

Oliver: Der Ansatz ist natürlich von Projekt zu Projekt unterschiedlich, und für mich ist es sehr interessant, unterschiedliche Formen und Aktivitäten des Widerstandes in meiner Arbeit zu praktizieren. Da bietet sich Video als Format an, weil man die an unterschiedlichen Widerstandspraxen Beteiligten direkt zu Wort kommen lassen und oft einen sehr unmittelbaren Eindruck in verschiedene gesellschaftliche Kämpfe geben kann. Für mich ist es wichtig, mich zu einem gewissen Grad auch als Teil dieser Kämpfe zu verstehen, also die Projekte aus einer Innenperspektive heraus zu realisieren und nicht aus der journalistischen Perspektive eines scheinbar neutralen Beobachters. Und dann entstehen eben in unterschiedlichen Kontexten unterschiedliche Projekte wie Videos, Installationen in Ausstellungen, Interventionen im öffentlichen Raum, die auch wieder ganz unterschiedliche Formate wie Plakate, Plakatserien oder Postwurfsendungen annehmen können.

Walter: Ich wollte noch etwas zu dem Prozess sagen, bei dem es um die Integration einer widerständigen Praxis in eine dominante Kultur oder Visualität geht. Bei dem von Ursula Maria Probst und mir kuratierten Projekt der "Rolling Billboards" (www.25peaces.at) ging es ja auch prinzipiell genau um die Frage, wie sich dieses Projekt eines öffentlichen Mediums bedient, das im Prinzip der Werbung, also einer dominanten Bildlogik folgt, und wie sich dabei trotzdem die Möglichkeit bietet, eine gewisse Widerständigkeit oder eine Gegenideologie zu dieser dominanten Ideologie zu entwickeln. Genau das ist der Prozess, um den es geht oder der für mich die einzige Möglichkeit beinhaltet, auf bestimmte unterschiedliche kulturelle Lebenspraxen aufmerksam zu machen. Und zwar, in dem ein dominantes Medium, das sich bietet, so unterlaufen wird, dass die Möglichkeit besteht, aufgrund dieser teilweise sehr radikalen Bilder eine gewisse allgemeine Öffentlichkeit aufzurütteln und die Frage zu stellen, in wie weit diese Bilder im öffentlichen Raum funktionieren. In diesem Zusammenhang halte ich auch die Frage für wichtig, in wie weit Bilder bzw. die Logik der Bilder in Zusammenhang mit Sprache funktioniert. Das war bei diesem Projekt der Grundgedanke und ihr habt ja auch die Frage gestellt, wie man es doch noch schafft, diese Integration unterschiedlicher Welten zu realisieren. Dabei muss man sich immer fragen, wer das Ansprechpublikum des jeweiligen Mediums ist und in wie weit man dabei gewisse Reibungsflächen erzielen kann. Das ist, denke ich, die einzige Möglichkeit, für bestimmte Fragen Aufmerksamkeit zu erlangen. Und das ist natürlich bei bankleer mit dem Trauerzug ähnlich, der sich einerseits in das allgemeine Bild der Stadt einfügt, eben als Trauermarsch, als etwas, was zumindest der Form nach existiert, aber andererseits doch noch die Frage stellt, welcher Sinn, welchem Zweck und Ziel er dient. Wenn man das Modell dieses Marsches sieht, fragt man sich natürlich als allgemeiner Betrachter, was der Grund der Trauer, des Gedenkens ist. Erst dadurch schafft man dann eigentlich diese Aufmerksamkeit. Dabei stellt sich die Frage, in wie weit man sich einer allgemeinen kulturellen Praxis, die als solches existiert, bedient, um dann mit einem unterschiedlichen Kontext der Inhalte zu arbeiten.

Petra/Michael: Wir untersuchen gerade, wie diese andere Kultur aussehen könnte und worin die Sprengkraft, auch die Latenz und die Potenzialität einer widerständigen Kunstproduktion stecken könnte. Es ist offensichtlich doch möglich, Kunst zu machen, die so weh tun, dass es wieder sichtbare Zensurmechanismen gibt. Die Integrationsfähigkeit des kapitalistischen Kunstmarkts hat also an bestimmten Punkten ihre Grenzen. Wir stellen die These auf, dass diese Grenzen sehr eng mit dem Grad der subjektiven Widerständigkeit zu tun haben. Marina, du forderst "radikale Kontaminierungsprozesse", in denen sich die "Macht der Kreativität und die Macht des Widerstandes" verbinden und sich beide in diesem Prozess vom kapitalistischen System befreien müssen. Wie stellt ihr euch diesen Prozess der Verbindung zwischen der Ebene des Widerstandes und der Kreativität künstlerischer Produktion vor? Welche Erfahrungen habt ihr in diesem Prozess gemacht - wo fängt die Zensur an?

Marina: Nicht alles ist in der Kunst erlaubt. Es werden klare Grenzen gezogen. Einige Projekte sind marginalisiert. Insbesondere wenn der Schwerpunkt auf dem politischen Kontext liegt, wird die Sache kompliziert. Wenn du mit Politik und Ideologie anfängst und mit so einer Grammatik Kunst erklärst oder dich selbst in einen Kunstkontext stellst, wird sofort die künstlerische Arbeit an den Rand gedrängt.

Eine solche Haltung entspricht nicht der dekorativen, entleerten Funktion der meisten zeitgenössischen, performativen Kunst. Die Frage der Kontamination ist wichtig, weil es keine einfache Hybridisierung (Vermischung) bedeutet, sondern es geht viel mehr darum, die Kunst mit anderen gesellschaftlichen Ebenen zu kontaminieren, die nicht Teil des Kunstbereichs sind und darum, Kunst neu zu denken oder sie in politische Zusammenhänge zu stellen. Deshalb haben wir uns zum Beispiel bei der Ausstellung "No space is innocent" gegen einen klassischen Kunst Katalog entschieden und die Texte in Malmoe, einer unabhängigen Zeitung in Wien, publiziert. Dadurch öffnen wir eine weitere Plattform und haben Zugang zu einem anderen Publikum, weil Malmoe von kritischen linken Individuen publiziert wird. So haben wir uns in einem klaren politischen und ideologischen Feld platziert.

Walter: Ich wollte noch einmal diese Frage mit den unterschiedlichen Praxen und Links in der Kunst aufgreifen und darauf eingehen, in wie weit eine gewisse Aufmerksamkeit und ein Interesse erzielt werden können. Genau da stellt sich die Frage, die Grenze herauszufinden, wo man diese überschreitet und man mit seinen Arbeiten wirklich schmerzt bzw. wo man zumindest eine gewisse Grenze einer sozialen Etikette überschreitet. Dabei sehe ich auch die Problematik, dass bei so einem Festival wie dem "Steirischen Herbst" es gelingen müsste und man es versuchen muss, einfach hinauszugehen, aus diesem Festival auszubrechen und nicht nur die Kunst innerhalb des Festivals zu zeigen als widerständige Praxis, weil dann von der allgemeinen Öffentlichkeit wieder dieser Gedanke herrscht: Okay, dass ist dieses Festival und die dürfen sich jetzt erlauben, anders zu sein. Stattdessen muss man wirklich versuchen, diese Grenzen auszuloten, um dann eine soziale Grenze zu überschreiten, damit dieser Ausbruch aus diesen geschlossenen Räumen existiert und genau hier funktioniert diese Bruchlinie zwischen einer allgemeinen Visibilität und einer internen Praxis. Es muss also darum gehen, diese Grenzen auszuloten. Genau diesen Punkt zu finden, ist das Schwierige, wo das Ganze kippt und damit eben funktioniert.

Michael: Ihr seid alle KünstlerInnen und KuratorInnen, die auch aus einer politischen Praxis kommen. Marina kommt zum Beispiel aus der Undergroundszene und -kunst der 80er Jahre in Lubijana, Petra aus der antipatriarchal-feministischen autonomen Bewegung in Deutschland, Oliver und bankleer haben gesagt, dass für ihre Arbeiten seit den 90er Jahren immer auch eine subjektive Verortung in den Widerstandsprozessen wichtig ist.

Jetzt haben wir gerade über die Integrationsversuche und gleichzeitig über die Ein- und Ausschlusskraft dieser kapitalistischen Kunstmaschine gesprochen. Es gibt natürlich auch auf der anderen Seite die Erfahrungen innerhalb der politischen Bewegungen, in denen plötzlich Grenzen erkennbar sind - auch wenn du unser Projekt ansprichst, ein linkes radikales Theorie- und Diskursmagazin wie Fantomas mit aktueller zeitgenössischer Kunstproduktion zu kontaminieren. Für KünstlerInnen gibt es in der Auseinandersetzung mit den politischen Bewegungen auch Erfahrungen von Grenzen, des Unverständnisses; oft befindet sich ja das ästhetische Niveau in politischen Milieus nicht auf einem zeitgenössischen Level, sondern ist bestenfalls in der Klassischen Moderne hängen geblieben. Welche Erfahrungen habt ihr da gemacht?

Karin: Wenn wir jetzt ganz konkret mit Fantomas antworten, war ja gerade die erste Zusammenarbeit mit der Redaktion bei der Gestaltung des Heftes "Prekäre Zeiten"

(Nr. 6 - Winter 2004/2005) eine Erfahrung von Grenzen. Also die Erfahrung, dass man aneinander vorbei redet und als Künstlerin in der Vermittlung der eigenen Arbeit – und wie man sich diese im Heft umgesetzt wünscht – nicht ernst genommen wird, und dass, obwohl für mich natürlich mit dem Bild als ästhetisches Medium auch ein ganz bestimmter politischer Ausdruck verbunden ist. Da ist ein großer Gap, wo gegenseitiges Unverständnis herrscht und Kränkungen passieren.

Christoph: Oft werden von der Politseite performative Formen eingeladen - zum Beispiel wurden wir mit unserer Performance zu Arbeit und Prekarität kürzlich auf eine Gewerkschaftstagung eingeladen. Das war natürlich auch für uns erstmal eine Grenze und es ist auch dort auf Unverständnis getroffen, dass wir nicht nur so ein Material sind, das sich nur einspannen lässt.

Petra: Das beschreibt ein ganz bestimmtes Verhältnis zur Kunstproduktion. Was war daran für euch problematisch? War es der Eindruck, eine DGB-Veranstaltung zu bespielen, zu behübschen?

Christoph: Wir wurden eingeladen mit unserer Zombie-Aktion, aufgrund unserer Auseinandersetzung mit Arbeit und Prekarität und den Projekten im Arbeitsamt Stuttgart. Es sollte dann so ein Zombie-Schwarm auf dem Gewerkschaftstag gebildet werden. Erstmals konnte ich nicht einfach so hinter dieser Gewerkschaft stehen, die mit vielen Fehlern unterwegs ist. Außerdem ist es natürlich keine Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit, sondern es ist eine geschlossene Veranstaltung, für die, wie Petra sagt, unsere Arbeit eine Behübschung ist, eine Dekor-Veranstaltung. Da liegt die Grenze. Aktionen sind ja immer nur der sichtbare Teil eines größeren Prozesses. Da steckt ja viel mehr dahinter als sichtbar wird. Wir wollen auch die Möglichkeit haben, diesen Prozess vermitteln zu können, also den Entstehungsprozess und den ganzen Kontext, der dahinter steckt. Wenn das nicht gegeben ist, dann ist das nur ein Abschöpfen der visuellen Oberfläche, gegen die wir uns dann auch verweigern.

Petra: Der Punkt, dass die Zombies auch eine konkrete Konfrontation eingehen in einer gesetzten Wirklichkeit, das ist also gar nicht verstanden worden. Es wurde nur als Theater und Auftritt wahrgenommen.

Christoph: Das "Bild" hat sie schon angesprochen, aber das dieses in einem Verhältnis steht zur Gesellschaft und eine Konfrontation beinhaltet, das wurde übersehen.

Petra: Wahrscheinlich hättet ihr einfach in den Gewerkschaftskongress intervenieren müssen.

Karin: Wir hatten zusammen mit Aktivistengruppen, die die Anti-Harz-IV-Kampagnen vorbereitet haben, gearbeitet. Diese Kooperation war eine Bereicherung für beide Felder. Wenn in diesem Umfeld Veranstaltungen stattfanden, dann wurden Videos, die wir von unserer gemeinsamen Performance im Arbeitsamt gemacht haben, dort auch gezeigt und das Buch, das wir auch darüber gemacht haben, zirkulierte und wurde als Diskussionsgrundlage verwendet. Das hatte dann eine andere Funktion und da waren immer Leute involviert, die Teil der Aktion waren. Dieser Wechsel der Perspektive ist eine Praxis mit der wir oft arbeiten, bei dem sich im Idealfall ein neues

Feld auftut. Dass eine solche Kooperation nicht das Gleiche ist wie das, was Christoph erzählt hat, ist schwer zu vermitteln. Da gibt es ganz viel Nachholbedarf.

Petra/Michael: Wir haben oft den Eindruck, dass in den politischen Bewegungen eine relativ starke Hierarchie da ist, in der der Text und der Inhalt sehr hoch stehen, dann wird der Film und die Dokumentation noch akzeptiert, und auch die Musik. Worüber es jedoch kaum ein analytisches Verständnis gibt, sind die Fragen, die auch Walter zu Beginn angesprochen hat: Wie dekonstruiert man die globale Bildproduktion, die uns ja alle im Alltag permanent beeinflusst und definiert? Wir halten es für eine erstaunliche Diskrepanz, dass die Macht der Bilder der kapitalistischen Maschine auf der einen Seite immer stärker wird, aber sich viele Linke bis heute dieser Auseinandersetzung gegenüber verweigern und viele zugleich sehr konservative Standpunkte in der Auseinandersetzung mit der aktuellen künstlerischen Bildproduktion einnehmen. Was sind da eure Erfahrungen?

Oliver: Für meine eigene künstlerische Praxis ist Information, sehr oft vermittelt über Interviews, ein ganz zentrales Element. Daher ist es relativ nahe liegend, dass es auch zu Kooperationen mit AktivistInnen bzw. einem Politikwissenschaftler wie Dario Azzellini kommt, der seine Arbeit natürlich in erster Linie über Texte veröffentlicht. Meine Videos machen einen an sich relativ - ich sage das jetzt einmal in Anführungszeichen - unkünstlerischen Eindruck. Es sind sehr oft Menschen, die in verschiedenen Arbeits- oder Interviewsituationen gezeigt werden und dort ihre politischen Vorstellungen kundtun. Das heißt, es hat auch schon eine ganze Menge von Kooperationen in unterschiedlichen aktivistischen und politischen Kontexten gegeben, bei denen in der Regel eine nicht so starke Trennlinie oder Bruch existiert hat aufgrund der ästhetischen Form meiner künstlerischen Arbeit. In der Folge ergaben sich auch eine ganze Reihe von Einladungen, die nicht aus dem Kunstfeld kamen, sondern von AktivistInnen oder politischen Gruppen, die die Arbeiten, die ich mache, gerne für ihre eigenen Veranstaltungen benutzen. Dabei habe ich überwiegend sehr positive Erfahrungen des Austausches gemacht, der mich auch immer wieder dazu animiert, auf dem Gebiet weiter zu machen und mich auch auf neue Ideen und zu neuen Projekten bringt. Nichts desto trotz sind das künstlerische Projekte, die ich mache. Es ist eine künstlerische Arbeit und ich verorte mich primär im künstlerischen Feld.

Walter: Was mich immer wieder erschüttert, weil ich mich häufig eher von einer kuratorischen Praxis in politischen Situationen, Institutionen oder einer wie auch immer gearteten Gesellschaft als "Auftraggeber" bewege, ist die Tatsache, dass letztlich für viele Institutionen, die mit Kunst arbeiten wollen, weil sie sich mit Kunst schmücken wollen, die Hinterfragung der Bilder, wie wir sie uns als Künstler eigentlich immer stellen, nicht existiert. Das Schockierende ist, dass sich jene Gruppe, die sich in einem neoliberalen kapitalistischen Kontext bewegt, sich selbst nicht so sehr bewusst ist über die Macht der Bilder, die in einem politischen und gesellschaftlichen Kontext vorherrscht: jene suggerierende und infiltrierende Wirkung einer globalen Bildproduktion.

Die Kunst untersucht genau diese Bilder, aber eben diese Funktion, die diese Bilder übernehmen, ist Teil der Klasse oder zumindest der Gesellschaftsschicht, die sich dieser Bilder bedient oder die diese Bilder produziert. Und genau an diesem Punkt entsteht jene Diskrepanz zwischen dem allgemeinen Bewusstsein über die

Bildermacht und der Analyse dieser Bilder, die wiederum der Kunst und Theorieebene zugeschrieben wird.

Marina: Ich will diese Frage beantworten, indem ich auf zwei andere Projekte der Ausstellung *No space is innocent* Bezug nehme, um zu beschreiben, wie diese Politik der Bilderproduktion kontextualisiert werden kann. Eines davon ist das Projekt von Ralo Mayer und Philipp Haupt, bei dem sie sich so genannter Spezialeffekte aus der Filmproduktion bedienen, um das ganze Territorium der Politik der Darstellung zu öffnen. So wie in dieser Arbeit die Elemente arrangiert sind und in welcher Position sich der Betrachter befindet, ist es möglich, klar die Strategien der reinen Fiktionalisierung nachzuvollziehen.

Die andere Arbeit ist von Ana Vujanovic, Marta Popivoda und Bojana Cvejic, in der die Künstlerinnen das Verhältnis von Delegierung und Autorisierung in der zeitgenössischen Kunst zeigen. Das ganze Kunstwerk dreht sich darum, klare künstlerische Standpunkte zu vertreten. Die Ausstellung des Projekts ist der Auswahlprozess.

Petra: Deshalb halte ich es für entscheidend, diesen Moment des Handelns in künstlerischen Arbeiten und Projekten zu provozieren und einfache Möglichkeiten des Handelns wieder aufzuzeigen. Ganz stark manifestiert sich diese Position in der Videoarbeit mit dem kleinen Ball, der über die Grenze hin und her fliegt, von Eytan Heller von der israelisch-palästinensischen Künstlergruppe *Artists Without Walls*. Das ist so simpel und zugleich faszinierend, weil es ja immer so scheint, als gäbe es keine Möglichkeiten des Handelns.

Christoph: Bereits die Situationisten, die für unsere Arbeit wichtig sind, sind auseinandergelassen, weil kein längerfristiger Dialog zustande kam zwischen dem politischen und dem künstlerischen Feld. Es folgte der Ausschluss einiger Mitglieder aus der Situationistischen Internationale, weil sie wegen ihrer Bilderproduktion unter Verdacht standen, sich als Künstler zu etablieren.

Marina: Ich will noch etwas dazu sagen, was Petra über diese Arbeit der Artist Without Walls aus Israel/Palästina gesagt hat. Um diese Arbeit in der Ausstellung präsentieren zu können, hat die dritte Kuratorin, Margarethe Makovec, mehrere Tage sozusagen durchgearbeitet. Weil wir eben genau keine klassische Image-Show machen wollten, wo nur einfache ästhetische Gesten ausgestellt werden. Sondern es ging uns um die Idee, unterschiedliche politische Positionen vorzustellen, die sonst nicht Teil einer normalen Galerie-Situation sind.

Petra/Michael: Die aktuelle *Fantômas* beschäftigt sich mit Kommunismen. Es ist der Versuch, aus einer emanzipativen linken Perspektive der globalisierungskritischen Bewegungen die Aktualität linker Emanzipationsprozesse zu formulieren und zu diskutieren – ohne die progressiven Momente der kommunistischen Bewegungen zu denunzieren, aber zugleich aus der Perspektive einer Kritik des Stalinismus und des Scheiterns der Staatskommunismen. Also der Versuch, Geschichte nicht auszulöschen. Die künstlerische Avantgarde der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts, ob ein Eisenstein oder ein Heartfield oder ein Brecht, sie alle hatten eine konkrete gesellschaftliche Utopie, auf die sich auch die künstlerischen Arbeiten bezogen haben. Nach unserer Diskussion über den kapitalistischen Kunstmarkt wie auch über

die Erfahrungen mit den Mechanismen und den kommunikativen Grenzerfahrungen innerhalb der linken Bewegungen stellt sich für uns die Frage: Ist eine Neuformulierung einer konkreten Utopie notwendig oder ist es nach diesen Erfahrungen des Scheiterns wichtiger, einen offenen Blick zu haben. Also trotzdem von der Befreiung von der kapitalistischen Maschine zu sprechen, ohne jedoch bereits eine stark konkretisierte utopische Vorwegnahme der anderen Gesellschaft zu formulieren und eher prozesshaft zu denken?

Oliver: Ich glaube, dass beides wichtig ist und dass es nicht grundsätzlich ein Widerspruch sein muss. Denn einerseits ist es wichtig, dass es ausgearbeitete konkrete ökonomische und soziale Modelle gibt, an denen man sich orientieren kann, die man zur Diskussion stellen und an denen man sich abarbeiten kann. Und andererseits sollte dieser Prozess, wie man zu einer lebenswerten alternativen Gesellschaft kommt, möglichst offen gestaltet werden. Es muss ein partizipativer direktdemokratischer Prozess von möglichst breiten Gesellschaftsschichten sein, in dem es ständig Rückkopplungen an die Realität gibt und in dem es auch die Möglichkeit einer Exitstrategie gibt, falls man sieht, das und das hat jetzt doch nicht so gut funktioniert. Also ein "asking we walk", "fragend gehen wir voran", aber mit ökonomischen und sozialen Konzepten als Randpunkten, die man als Orientierung oder Abgrenzung oder Ideenspender verwenden kann.

Ich möchte noch eine kurze Ergänzung zum erwähnten Begriff der "Utopie" machen: Ich würde das Wort eher zurückhaltend und so wenig wie möglich verwenden, weil verschiedene gesellschaftliche Modelle, die wir jetzt als erstrebenswert sehen, mit dem Terminus "Utopie" von der Rechten als nicht erfüllbar ständig abgewertet werden und damit auch als unmöglich bezeichnet werden. Ich würde eher für die Verwendung etwas umständlicherer aber neutralerer Begriffe wie "alternative gesellschaftliche Modelle" plädieren.

Michael: Wie etwa "emanzipative Prozesse, Handeln, Selbstorganisation"?

Christoph: Ich tue mich gerade schwer, mir Utopien vorzustellen und ich denke, dass eine grundlegende Veränderung eher von außen kommt, von Gruppierungen oder von Einzelpersonen, die ausgeschlossen sind und die die Möglichkeit haben, das Ganze, in dem wir stecken, zu thematisieren, also vielleicht eine Außenansicht haben. Mir kommt so das Bild in den Kopf, dass wir auf einer Eisscholle sitzen wie Inuits und irgendwie an etwas basteln oder vielleicht auch ein Loch in die Scholle hauen, aber trotzdem treibt die Scholle in eine Richtung, die wir außerstande sind zu kontrollieren und deren Abdrift wir auch zuerst gar nicht bemerken. Weil wir zu sehr in dem Drinnen stecken, was wir auch kritisieren, in diesem kapitalistischen Prozess und sehr schwer ein Außen zu formulieren ist. Ich denke auch, dass hat viel mit der Plötzlichkeit zu tun, dass Ereignisse zusammenkommen in einem überraschenden Moment und Veränderung dann möglich wird.

Marina: In dieser Frage sehe ich zwei wichtige Punkte: Zuerst denke ich, muss diese Diskussion im Zusammenhang mit der aktuellen Tendenz in Europa gesehen werden, den roten kommunistischen Terror mit dem Nazi-Terror gleichzusetzen, was eine extrem problematische Sache ist. Europa entwickelt sich wirklich faschistisch und mit einer solchen Gleichsetzung versucht es, Maßnahmen zur Durchsetzung neuer aufgezwungener Hierarchie und Versklavung zu verstecken. Alles, was vorher

als Exzess galt, ist heute normal, wenn es Mehrwert, also Profit für das Kapital schafft.

Deshalb braucht Europa einen utopischen Kick, weil wir gleichzeitig innerhalb Europas eine starke Tendenz zu rechten politischen Umschwüngen sehen. Die einzige Art und Weise anders zu denken ist meiner Ansicht nach die, Modelle der Selbstorganisation von Wissen und Bildung zu entwickeln, indem man "Open-source- (freizugängliche) Strategien" für linke Politik aktiviert. Dabei geht es um Modelle einer anderen Produktion von Wissen, weil in Europa im Moment die Entwicklung in Richtung von Bildungssystemen geht, die nach kapitalistischen Prinzipien umstrukturiert werden. Heute dringt das Kapital in die Bildungsinstitutionen ein und transformiert diese in rein fachspezifische Apparate oder Management-Mechanismen, die vollständig von prekarierten (Beschäftigungs-) Systemen kannibalisiert werden.

Wenn wir also über Kommunismus nachdenken, lasst uns über Möglichkeiten nachdenken, die Bedingungen für die Produktion von Wissen und Bildung durch Selbstorganisation und Open-Source-Mechanismen zurückzuerobern.

Langversion