

**Oliver Marchart**

**«There is a crack  
in everything...»**

**Public Art als  
politische Praxis**

## 1. Rückblick auf ein «Neues Genre»

Mit Begriffen wie jenen der Public Art, der Kunst im öffentlichen Raum oder des öffentlichen Interesses wurden bekanntlich in den vergangenen Jahrzehnten jene Kunstpraxen bezeichnet, die den der Kunst angestammten Raum der Institution verliessen und sich ins Freie der Öffentlichkeit begaben, um dort Anschluss an politische und soziale Gruppen zu suchen. Bei solchen nicht-skulpturalen Praxen im «öffentlichen Raum» konnte es sich um urbanistische Interventionen oder Interventionen im Sinne von Performance, Strassentheater oder sogar Unsichtbarem Theater handeln. Es konnte sich um partizipatorische Projekte der «Bürgerbeteiligung» im Umgang mit öffentlichem Raum handeln (kanonisch inzwischen etwa das Hamburger *Park Fiction*-Projekt). Und in diesem letzteren Sinne konnte es sich innerhalb des sogenannten *New Genre Public Art* wiederum um einerseits politische Formen des Aktivismus oder andererseits «sozialdienstliche» Projekte handeln, etwa um jene *Kunst im sozialen Interesse*, die sich über Interaktion mit sozial Untergeordneten definiert (mit Obdachlosen, Häftlingen, Flüchtlingen, Arbeitslosen, Immigrantinnen, Bewohnern heruntergekommener Gebiete, etc.). Die Public-Art-Projekte, die all diesen Bereichen entstammten, wurden inzwischen ausführlich beschrieben und streckenweise kanonisiert.

Der Höhepunkt oder Gipfel dieses Kanonisierungsschubs lässt sich auf die Mitte der 1990er Jahre datieren. Die inzwischen klassische, von Nina Felshin herausgegebene Sammlung *But is it Art?* beinhaltet Projekte der Guerilla Girls, von Gran Fury, Group Material, der Womens's Action Coalition (WAC), des American Festival Project und des Artist and Homeless Collaborative.<sup>1</sup> Der Untertitel *The Spirit of Art as Activism* zeigte damals den zum Teil sogar geglückten Versuch an, genrebildend zu wirken. Für Patricia C. Phillips wie für andere bezeichnet das Adjektiv «public» nicht mehr den Ort der Intervention, sondern die Art der Intervention: «Public Art ermutigt die Entwicklung aktiver, engagierter und partizipatorischer Bürger, ein Prozess, der generell nur durch den Aktivismus eines Künstlers und die Provokation der Kunst entstehen kann.»<sup>2</sup> Während die Sammlung Felshins jedoch mehr Aktivismus-lastige «politische» Kunstprojekte versammelte, schlugen andere Kanonisierungsversuche eine Richtung ein, die mit dem Stichwort von Kunst als Sozialdienst beschrieben wurde. Hier liessen sich dutzende von Kunstprojekten aufzählen, die sich einer eher sozialarbeiterischen Interaktionsform mit «Minoritäten» wie Obdachlosen, Häftlingen, Arbeitslosen, Bewohnern heruntergekommener Gebiete etc. verschrieben. Inzwischen ist die Historisierung solcher Projekte so weit fortgeschritten, dass man von einem historischen Kanon dieser Variante von Public Art sprechen kann, mit Personen und Gruppen wie Martha Rosler oder Group Material an der Spitze.<sup>3</sup>

Doch wie immer ging einher mit der Kanonisierung die Kritik an der sich kanonisierenden Public Art. Denn natürlich war der Verdacht des «Sozialkitsches»

oder der «Sozialpornographie» nicht immer von der Hand zu weisen. Marius Babi-  
as' Reader *Im Zentrum der Peripherie* von 1995 verknüpfte mit der Vorstellung einzelner Public Art-Projekte auch gleich die Kritik an der Kolonisierung des Sozialen;<sup>4</sup>  
und Miwon Kwon fragte 1996: «Ist die Kunst im öffentlichen Raum zu einer Art  
Sozialplanung mutiert? Betreibt sie das Geschäft einer konservativen Stadtpolitik,  
und hilft sie dem Immobilienmarkt bei der Aufwertung von abgewohnten Quartie-  
ren? Finden sich KünstlerInnen in den vielen Community-orientierten Projekten  
der letzten Jahre nicht in der Rolle von Pädagogen wieder, die als «ästhetische Pre-  
diger» die wahren Machtverhältnisse sozialer Räume verschleiern helfen?»<sup>5</sup> Der  
Verdacht lag nahe, dass es sich bei «community based public art»-Projekten um  
soziale Konfliktlösungs- und -verkleisterungsprogramme handelte, die eher der  
Stillstellung als der Mobilisierung politischer Energien von Seiten der Betroffenen  
dienen. Eine Kritik an Public Art, wie die Kwons, zieht implizit eine Unterscheidung  
zwischen dem Sozialen und dem Politischen, die man eigentlich explizit ziehen  
müsste. Sozialdienstliche Projekte intervenieren eben eher in den Raum des Sozialen  
und nicht in den Raum der Politik proper. Was als künstlerische Re-Politisierung  
angepriesen wird, ist daher oftmals eine Re-Sozialisierung – auch im Sinne einer  
Resozialisierung oder Domestizierung von politischer Praxis. Andererseits sollten  
politische (d.h. interventionistische/aktionistische) Artikulationsformen im Kunst-  
feld nicht umgehend einem erweiterten Begriff von sozialer Kunst-im-öffentlichen-  
Raum subsumiert werden.

## 2. Welche Art Public?

Obwohl also eine Vielzahl von Public-Art-Projekten inzwischen empirisch gut doku-  
mentiert sind, wird selten die grundlegende Frage gestellt, was denn nun das  
Öffentliche an Public Art ausmacht bzw. welche Art *public* Public Art erzeugt.  
Genauso selten wird gefragt, *wie* sie das tut. Denn Öffentlichkeit ist, wo sie kein  
Begriff der Stadtmöblierung oder des urbanen Verkehrsmanagements ist, letztlich  
ein Begriff der Politik (ich würde sogar sagen: es ist ein Begriff des Politischen).  
Man müsste dann also zuallererst die Frage beantworten, *wie Politik* oder *politisches  
Handeln* Öffentlichkeit herstellt. Und würde man dann herausfinden, dass Öffent-  
lichkeit tatsächlich nur von – im weitesten Sinne – *politischem Handeln* hergestellt  
werden kann, würde daraus dann nicht logisch folgen, dass Public Art immer  
zugleich auch *politische Kunstpraxis* ist, also *Polit Art* – jedenfalls dort, wo sie tat-  
sächlich Öffentlichkeit generiert?

Um hier Missverständnisse aus dem Weg zu räumen, ist es wichtig zu sehen,  
dass viel zu oft in den heutigen Debatten um «Kunst im öffentlichen Raum» von  
einem Raum ausgegangen wird, der immer schon da ist und in den entweder objekt-  
hafte Kunstwerke hineingestellt werden (also skulpturale oder architektonische

Arbeiten im Spannungsfeld zwischen Denkmälern, Kunst am Bau und simpler ästhetischer Stadtmöblierung) oder in den künstlerische Praktiken intervenieren. Doch der öffentliche Raum *als Stadtraum* besteht unabhängig von den ihm eingepflanzten Objekten oder Praxen. Der Raum bleibt als Raum bestehen, auch wenn die Objekte wieder entfernt werden. Bei diesem objekthaften oder urbanistischen Verständnis von Öffentlichkeit ist es gleichgültig, ob in einer Fussgängerzone ein Brunnen steht oder nicht, ob in einem Park eine Skulptur steht oder nicht, ob an einer Gebäudewand ein Mosaik prangt oder nicht. Der öffentliche Raum bleibt «Öffentlichkeit» unabhängig von seiner künstlerischen Ausgestaltung. Und sprechen wir von künstlerischen Praxen oder Interventionen anstelle von Objekten, ändert das erstmal noch wenig. Auch hier wird regelmässig davon ausgegangen, dass in einen *bereits existierenden* öffentlichen Raum interveniert wird. So würde man in diesem Fall etwa davon ausgehen, dass eine Intervention auf einem öffentlichen Platz oder in einer Fussgängerzone automatisch im «öffentlichen Raum» stattfindet, allein *weil* sie eben auf einem öffentlichen Platz oder in einer Fussgängerzone stattfindet. Oder man würde davon ausgehen, dass Arbeiten für bzw. in Medien (wie sie etwa das *museum in progress* über Medienkooperationen entwickelt) immer schon Arbeiten im öffentlichen Raum sind. Aber auch dann wird man immer zu wissen glauben, wohin man gehen muss, um in den öffentlichen Raum zu kommen und somit die eigenen Kunstpraxen zu «öffentlichen» zu machen. Man wird zu wissen glauben, was Öffentlichkeit ist und wo man sie findet. Und dann geht man hin und interveniert.

Diese Vorstellung einer Öffentlichkeit, die immer schon da ist und nur darauf wartet, erobert zu werden, ist meiner Ansicht nach falsch. Ja sie ist nichts als eine naive Fiktion. Wenn der Begriff der Öffentlichkeit – und damit der Begriff des öffentlichen Raums – irgendeinen Sinn machen soll, der über das bloss Deskriptive hinausgeht, wenn wir ihn also als ernsthaftes, theoretisch fundiertes Konzept und nicht bloss umgangssprachlich verwenden wollen, dann müssen wir uns von dieser Fiktion verabschieden. Schon die Medien, normalerweise unser Inbegriff von «Öffentlichkeiten», garantieren nicht *per se* Öffentlichkeit. Muss man erst an Berlusconi erinnern und an die *Scheinöffentlichkeit*, ja Anti-Öffentlichkeiten, die von den italienischen Fernsehanstalten erzeugt werden? Genauso wenig garantiert ein «öffentlicher Platz» im Verkehrsraum Öffentlichkeit. Oder wer wollte behaupten, dass ein Autobahnverkehrskreuz eine Öffentlichkeit darstellt? Was aber macht dann Öffentlichkeit im strengen Sinn aus, wenn Öffentlichkeit kein Raum im physikalischen (oder institutionellen, massenmedialen) Sinn ist? Die einzig sinnvolle Antwort auf diese Frage kann nur lauten: Wenn Öffentlichkeit nicht immer schon da ist, dann muss sie immer erst und immer aufs Neue hergestellt werden. Mein Vorschlag lautet nun, dass diese Herstellung von Öffentlichkeit im Moment konfliktueller Auseinandersetzung geschieht. Wo Konflikt, oder genauer: *Antagonismus* ist, dort ist Öffentlichkeit, und wo er verschwindet, verschwindet Öffentlichkeit mit

### 3. Public Art als Political Art

Damit wären wir aber schon bei einem politischen Begriff von Öffentlichkeit angelangt. Konflikt, oder besser: Antagonismus ist nämlich nichts anderes als die Kategorie des Politischen. Nur jene Öffentlichkeiten können als öffentlich im strengen Sinn gelten, die sich qua Antagonismus herstellen. Wenn wir hingegen fragen, wer eine solche Öffentlichkeit generiert, stellt sich uns ein Problem, hatten wir doch gesagt, dass Öffentlichkeit sich nicht nach irgendeinem Masterplan so einfach konstruieren lässt. Das Politische (der Antagonismus) ist aus diesem Grund «a-subjektiv», d.h. es steht kein Subjekt in Grossbuchstaben hinter ihm, und man kann eine antagonistische Situation nicht voluntaristisch erzwingen. Diese Annahme entspricht der ganz realen und alltäglichen Erfahrung politischer Arbeit. In bestimmten Situationen kann man sich agitatorisch auf den Kopf stellen und wird nicht die geringste Mobilisierung erreichen. In anderen Situationen, in denen schon niemand mehr damit gerechnet hat, bricht unverhofft ein Antagonismus auf und die Massen politisieren sich (die politikwissenschaftlichen Revolutionsstudien können ein Lied singen von der nahezu unmöglichen Vorhersagbarkeit von Revolutionen). Antagonismen können an den unvermutetsten Stellen auftreten, in Momenten, in denen niemand mit ihnen gerechnet hat. Damit wird strategisches Handeln nicht überflüssig, das Argument spricht also nicht gegen den fortgesetzten Versuch, Öffentlichkeit herzustellen. Aber jedes Handeln erfordert aus diesem Grund immer einen Einsatz, impliziert ein einzugehendes Risiko, denn es bewegt sich auf dem Terrain des Ungewissen.

Das gilt für politisches Handeln genauso wie für die Praxen der Public Art. Entscheidend ist, dass Public Art nicht deshalb «öffentlich» ist, weil sie ihren Ort in einem urbanistisch zu bestimmenden «öffentlichen Raum» hat statt im semi-privaten Raum einer Galerie. Sondern Kunst ist öffentlich, wenn sie *im Öffentlichen* stattfindet, d.h. im Medium des Antagonismus. Aus genau diesem Grund – weil sich das Auftreten von Antagonismen nicht mit Bestimmtheit vorhersehen lässt – lässt sich nicht präjudizieren, welche konkreten künstlerischen Praxen jeweils Öffentlichkeit generieren. Da sich Antagonismen nicht subjektiv oder voluntaristisch erzwingen lassen, lässt sich immer nur im Nachhinein feststellen, wann und wo bestimmten Praxen die *Antagonisierung* «geglückt» ist – was zumeist mit den makro-politischen Rahmenbedingungen der jeweiligen historisch-hegemonialen Situation zu tun hat. Auf Basis des Rückblicks auf historische Modelle (von Jacques-Louis David bis zur Women's Action Coalition) liessen sich aber sehr wohl gewisse Schlussfolgerungen für heutige Strategien der Public Art ziehen. Und es lassen sich die *Bedingungen der Möglichkeit* von Public Art als politischer Kunst angeben. Tatsächlich impliziert der Begriff der Public Art den Begriff der politischen Kunst. Es gibt keine «öffentliche Kunst», die nicht politisch im gerade entwickelten Sinn wäre. Alles andere wäre nicht Public Art, sondern Kunst, die Öffentlichkeit

ihm. In diesem Sinne wären etwa Medien dann nicht einfach Öffentlichkeiten, sondern Öffentlichkeit wäre selbst ein Medium. Denn Öffentlichkeit wäre jenes «Band der Teilung», das qua *Konflikt verbindet*. Erst in dem Moment, in dem ein Konflikt ausgetragen wird, entsteht über dessen Austragung eine Öffentlichkeit, in der verschiedene Positionen aufeinanderprallen und gerade so in Kontakt treten. Und wenn wir genau hinsehen, werden wir feststellen, dass Öffentlichkeit dabei nicht etwa das «Produkt» dieses Aufeinanderprallens ist, kein «Werk», das irgendwie nach einem Masterplan konstruiert und hergestellt worden wäre. Sondern Öffentlichkeit ist nichts anderes als der Aufprall selbst.

Um zu illustrieren, dass Öffentlichkeit nicht etwa voluntaristisch oder generalstabsmässig hergestellt werden kann, liesse sich das ernüchterte und desillusionierte Resümee Hans Haackes zitieren:

«Weil jeder im öffentlichen Raum Zutritt zu Kunstwerken hat, nahmen ich und andere vor Jahren fälschlicherweise an, sie seien da nicht nur für Eingeweihte, sondern auch im übertragenen Sinne allgemein zugänglich. Da das Publikum, das künstlerische Arbeiten an vom städtischen Garten- oder Reinigungsamt betreuten Orten sieht, sehr viel grösser ist als die Zahl der Museums- und Galeriebesucher, hingen wir der Wunschvorstellung an, man erreiche dort «die Massen». Auch das war ein gutgemeinter Trugschluss.»<sup>6</sup>

Haacke erwähnt seine Erfahrungen mit seinem für die *documenta X* entworfenen Plakat mit Zitaten von Unternehmen zur strategischen Rolle ihres Kultur-sponsorings. Dieses Plakat fand, wie Haacke selbst anmerkt, kaum öffentliche Resonanz: «Ein komplexes Plakat mit verhältnismässig kleinteiligen Elementen geht deshalb im visuellen Gewimmel leicht unter. In den Medien gab es wenig Resonanz. Die von mir erhoffte Debatte blieb aus. Das Beispiel demonstriert, dass massenhafte Verbreitung im flächendeckend von Werbung okkupierten «öffentlichen Raum» kein Garant für die Teilnahme am öffentlichen Diskurs ist.»<sup>7</sup>

Aus Erfahrungen wie diesen, denke ich, wäre eine doppelte Lehre zu ziehen: Erstens ergibt sich, dass sich Öffentlichkeit nicht so umstandslos entlang irgendwelcher Rezepte oder Blueprints «herstellen» lässt; keine Strategie, die einmal gewirkt hat, kann das nächste mal versagen. Öffentlichkeit ist, wie Hannah Arendt es formulieren würde, kein Produkt eines zweckgerichteten *Herstellens*, sondern erzeugt sich *im Handeln selbst*. Das allerdings hat Konsequenzen und führt zur zweiten Lehre, die aus dem Beispiel Haackes folgt. Es führt letztlich zur Frage, von welcher Art dieses Handeln sein muss, damit Öffentlichkeit entsteht. Ob ein Plakat wie das Haackes – oder jede andere Form der Intervention im Sinne der Public Art – Öffentlichkeit generiert, hängt eben davon ab, ob es einen Konflikt generiert oder nicht.

*simuliert*. Dieser scheinöffentlichen Kunst gegenüber steht jene künstlerische Praxis, die eine universalisierbare und doch parteiische Position bezieht, indem sie sich mit politischer Praxis verschränkt. Public Art ist, in genau diesem Sinne, nur zu haben als Political Art.

#### 4. Position beziehen

Als solche muss sie keineswegs im «öffentlichen» Stadtraum stattfinden, sie kann sogar dort stattfinden, wo man sie am wenigsten erwarten würde, nämlich im Innenraum von Kunstinstitutionen. Doch auch für eine Ausstellung oder einen Ausstellungsraum gilt, dass er nicht deshalb schon eine «Öffentlichkeit» darstellt, weil er «öffentlich» zugänglich ist. Eine Ausstellung im üblichen Verständnis – d.h. künstlerische Arbeiten oder Aktionen im örtlichen oder institutionellen Rahmen des Kunstfelds – ist nie *an sich schon* eine Öffentlichkeit. Damit eine Ausstellung zur Öffentlichkeit wird, muss etwas hinzukommen: eine *Position*. Jérôme Sans hat einen Zipfel dieses politischen Aspekts von Ausstellung erfasst, wenn er «exhibition» von «ex/position» unterscheidet. Das französische «ex/position» deutet, Sans zufolge, auf den Aspekt von (Aus-)Stellung als *Positionierung* und *Commitment*:

«An exhibition is a place for debate, not just a public display. The French word for it, *exposition*, connotes taking a position, a theoretical position; it is a mutual commitment on the part of all those participating in it.»<sup>8</sup>

Die Praxis des *Ausstellens* ist eine Form des Stellung-Beziehens, eine *Stellungnahme*: das bewusste Einnehmen einer Position. Aber natürlich nicht irgendeiner Position, auch nicht einer bloss theoretischen, wie Sans nahelegt, sondern einer an politisch-kollektive Praxen angekoppelten antagonistischen Position. Aus dieser Perspektive erscheint die inflationäre Verwendung des Begriffs «künstlerische Position», wie sie in letzter Zeit zu beobachten ist, nahezu als ein Missbrauch, zumindest aber als Entpolitisierung des Begriffs Position. Vor allem, wenn als «Position» die Arbeit von Künstlerinnen oder Künstlern bezeichnet wird, die garantiert keine Position *beziehen*. Eine politische Position hat man nicht einfach, sondern man muss sie beziehen. Was im Kunstfeld unter «Position» verstanden wird, ist hingegen die Differenz von bestimmten zu Labels oder Markenzeichen erstarrten Künstlernamen zu anderen zu Labels oder Markenzeichen erstarrten Künstlernamen. Die Logik ist differentiell, weil es ihr darum geht, sich jeweils von den anderen «Positionen» im Kunstfeld zu unterscheiden. Sie ist nicht äquivalentiell, wie es die antagonistische Logik ist. Das heisst, es geht hier nicht um den *Anschluss* an eine politische Äquivalenzkette (eine Koalition, ein Kollektiv, eine Bewegung, also eine gegen-hegemoniale Anstrengung), die ihre Äquivalenz nur qua Konstruktion eines externen Antagonismus konstituieren kann.<sup>9</sup> Im Moment des Antagonismus ver-

schwindet der Konkurrenzkampf um differentielle «Positionen» und macht der Solidarität unter jenen Platz, die sich einem gemeinsamen Gegner stellen.

## 5. «... that's how the light gets in»

So wie der Begriff «künstlerische Position» im Kunstfeld also eingesetzt wird, entspricht er der Logik des Marktes und nicht der Logik der Politik. Künstlernamen verstehen sich als Labels auf dem Marktplatz der Kunst. Der Begriff «Position» ist nur ein Euphemismus für diese Marktlogik. Obwohl niemand auf den Gedanken käme, die Corporate Identities von *Wienerwald* oder *Burger King* hochtrabend als «Positionen» zu bezeichnen, z.B. als «Fast-Food-Positionen», geht man im Kunstfeld mit lockerer Hand mit politischen Begriffen um, nicht zuletzt, weil sie sich in Radical-Chic-Kapital umsetzen lassen. Aber politische Praxis ist keine Frage der blossen Selbstbezeichnung (also ob sich eine bestimmte künstlerische oder kuratorische Praxis politisch nennt oder geriert), sondern eine der tatsächlichen Funktion. Diese politische Funktion von Kunst, so wurde bisher argumentiert, besteht im paradoxen Versuch, Öffentlichkeit zu organisieren. Und dies wiederum ist nur möglich durch die Markierung einer *Gegen-Position* als Bestandteil eines breiteren Versuchs der Herstellung einer *Gegen-Hegemonie*.

Erst als *Ex/position* wird eine Ausstellung zur Öffentlichkeit. Als solche wirkt sie dann *automatisch* der Logik der Institution entgegen. Als *Ex/position* wirkt eine Ausstellung notwendigerweise *de-institutionalisierend*, denn die eigentliche Aufgabe von Institutionen besteht ja in der Unterdrückung oder zumindest *Domestizierung* von Konflikten, die geregelten Abläufen und Prozeduren eingepasst werden sollen. Die Öffentlichkeit des Antagonismus hat immer etwas *Disruptives* in Bezug auf die Logik der Institution und auf die herrschende Ideologie: Sie unterbricht geregelte Abläufe, Zuständigkeiten, Hierarchien. Die von der Institution unter postfordistischen Bedingungen eingeforderten Handlungsformen wie Teamwork, Kreativität und «partizipatives Management» lösen sich auf und reaggregieren zu neuen Solidaritäten innerhalb und ausserhalb der Institution. Tatsächlich schlägt jeder wirkliche Antagonismus eine Bresche in die Mauern der Institution.

In weniger bautechnische Metaphern gefasst, könnte man sagen: Die Ausstellung (*Ex/position*) führt zur *Öffnung der Institution*. Das heisst: Die *Aus-Stellung*, die nichts anderes ist als die Bresche in den Mauern der Institution, führt ins Freie der Öffentlichkeit. Als *Aus-Stellung* ist sie *Positionierung*: Stellungbeziehen. Und als *Aus-Stellung* führt sie *hinaus* aus den Institutionen der Kunst und des Kunstfelds – und hinein in politische Praxis. Die Praxis der *Public Art als politische Praxis* – genauso wie kuratorische oder edukatorische Praxis *als politische Praxis* – besteht also nicht zuletzt in der politischen Öffnung der Institution, von der sie selbst scheinbar Teil ist.



*Der Text basiert auf einem Vortrag an der Tagung Kunst Öffentlichkeit Zürich in der Kunsthalle Zürich, 17./18. November 2005.*