

Dieter Scholz

Sabotage der Selbstorganisation (gesampelt)

Gegen-Strategien der Neunziger in Hamburg

Team Compendium: Selfmade Matches. Selbstorganisation im Bereich Kunst. Hamburg: Kellner Verlag 1996, 240 S., 25 DM; un-frieden. sabotage von wirklichkeiten. Hamburg: Kunstverein und Kunsthaus 1996/97, 128 S., 30 DM; Punch in out. Hamburg: Dölling und Galitz Verlag 1997, 72 S., 36 DM

Verdichtete Zeit in Hamburg. Innerhalb weniger Wochen wurden aus einer normalerweise im gemächlichen Jahresrhythmus aufscheinenden Institution drei Arbeitsergebnisse vorgelegt, die einen Vergleich herausfordern. Die Stichworte »Selbstorganisation«, »Sabotage« und »Sampling« strukturierten die seit 1980 meist im Sommer stattfindende »Hamburger Woche der bildenden Kunst« in den Jahren 1994, 1996 und 1997. Ein Nachschlag zur 94er Veranstaltung »Sei dabei!« erschien Ende 96 als »Team Compendium«¹; über die Jahreswende hinweg fand der 96er Beitrag »un-frieden« statt²; bereits vier Wochen später war die 97er Schau »Punch in out« zu sehen.³

Über die Realisierung der eingereichten Konzepte hat die »Arbeitsgruppe bildende Kunst in Hamburg« zu beschließen, die aus Vertretern städtischer, kommerzieller und mit Regelförderung versehener Kunsteinrichtungen besteht. Was geschah, als Rita Baukowitz und Karin Günther für 1994 ein selbstorganisiertes Ausstellungsprojekt lokaler Künstlergruppen vorschlugen?

»In die südliche Deichtorhalle waren nur die beiden ›Nicht-Kuratoren‹ geladen, um das Projekt vorzustellen. Da es sich aber bekanntermaßen nicht um eine kuratierte Angelegenheit handelte, beschloß man kurzerhand, der Einladung gemeinsam zu folgen. Die ›Junge-Künstler-Präsenz‹ in Felix' Büro war unübersehbar, und seit dem Zuschlag kursierte hier die freundliche Unterstellung ›Etatbesetzung‹.«⁴

Heraus kam ein bunter Strauß locker über die Stadt verteilter Aktivitäten. Die Kunstschaffenden luden ihre Freunde ein (über 100 Leute waren beteiligt), Partys wurden gefeiert, Verbindungen traten zutage. PBK beispielsweise präsentierte in einem ehemaligen Frisiersalon osteuropäische Künstler mit einer Installation, die gegenwärtige ökonomische Transformationsprozesse mit dem Anarchismus als gesellschaftlichem Alternativmodell konfrontierte⁵, während die Arbeiten der vom Kulturverein auf dem Parkgelände Planten un Blomen untergebrachten Düsseldorfer Kunstreisenden Alice Creischer und Andreas Siekmann explizit auf anarchistische Klassiker wie Proudhon und Bakunin Bezug nahmen.⁶

Der »Etatbesetzung« durch acht Gruppierungen⁷, die sich zu einer Art ›direkter Aktion‹ im Geiste des historischen Anarchismus zusammengefunden hatten, folgten interne Streitigkeiten, Abgrenzungen und Verteilungskämpfe. Diese mündeten in einem weiteren Akt der Übernahme. Statt den für »Unvorhergesehenes« zurückgehaltenen Restetat auf alle Gruppen zu verteilen und offene Rechnungen zu

begleichen, sicherte sich eine Fraktion die Verfügungsmacht über die verbliebenen Mittel zur Produktion eines Buches (obwohl Konsens bestanden hatte, nur ein Programmheft zu Beginn herauszugeben).⁸ Dementsprechend sind von den meisten anderen Gruppen keine Beiträge mehr zu finden, in den Bildunterschriften fehlen bestimmte Gruppennamen.

Bleibt bei den Beteiligten ein fader Nachgeschmack zurück, so ist doch für Außenstehende ein interessanter »Reader« entstanden. Selbstdarstellungen diverser Gruppen sind mit Adressen von Videoproduktions- und -vertriebsstätten, Ausstellungsorten, Fanzines durchmischt, theoretische Reflexionen, Diskussionen und Interviews ergeben einen abwechslungsreichen Einblick in eine »Szene«, der inzwischen eine beachtliche kulturelle Macht zugewachsen ist.

Die neuen Polit-AktivistInnen der Kunst haben sich bekanntlich in den letzten Jahren um ausgewählte Orte wie die Shedhalle Zürich konzentriert.⁹ Da sie meist publizistisch rege sind und sich bewußt vernetzen, ist häufig der Eindruck autonomer Kaderstrukturen mit einem dogmatisch-sektiererischen Stil (das 70er-Jahre-Revival läßt auch hier grüßen) entstanden, deren Mitglieder bevorzugt Themen wie Gentechnologie oder Geschlechterverhältnisse besetzen und ein linkes Wahrheitsmonopol zu installieren versuchen.

Verdachtsmomente dieser Art sollen im Reader durch selbstkritische Äußerungen und die Suche nach historischen Vorläufern entkräftet werden. Durch Recherchen kommt die Geschichte der »Art Workers Coalition« (1969-71) ebenso ans Licht wie die Geschichten, welche Mitglieder von Selbsthilfegalerien und Videokooperativen der siebziger Jahre zu erzählen haben. Während sich aber die Kunstakademiespaßvögel der »Anarchistischen Gummizelle« ungehindert ausbreiten dürfen, wird Altlinken wie dem Nautilus-Verleger Lutz Schulenburg, der seit 1981 die Zeitschrift »Die Aktion« herausgibt, auf den Zahn gefühlt: »15 Jahre kein Redaktionskollektiv - das ist doch für ein revolutionäres Projekt erstaunlich?« (Der ehrlichen Antwort »Ich wollte mich nicht mehr mit redundanten Diskussionen abmühen« folgt kleinlaut - reumütig und politisch korrekt abgedefert: »Aber nun wird es auch wieder ein Redaktionskollektiv geben.«) Am Beispiel Harald Szeemanns werden die Abhängigkeiten sogenannter freier Kuratoren herausgearbeitet (»When attitudes become form Philip Morris becomes sponsor«); als positiver Gegenentwurf gilt die kollektiv organisierte Kölner »Messe 2 ok« (Nov. 1995), bei der die Beteiligten eine finanzielle Förderung durch die Firma Siemens (nach einigem Zögern) zurückgewiesen hatten.¹⁰

Leider nicht zurückgewiesen wurden für den Reader inhaltliche Abstürze wie die regressiven Ideale des Rave-Künstlers Stefan Hoderlein (»geborgten im Ozean tanzender Tröpfchen und eins mit der ganzen Welt ... Warum mache ich Kunst, wenn doch das Wochenende so klasse war!«) oder die Pennälerlyrik des Fanzine-Machers Kai Damkowski alias Klausner (»Klausner ist das unerwartete Lächeln eines Mädchens im ersten Licht des neuen Tages« usw.). Derart romantisierenden Entgrenzungswünschen stehen mit den Beiträgen Stefan Römers und Juliane Rebentischs zwei programmatische Texte zur Funktionsweise kollektivistischer Praktiken auf dem Feld der Kunst gegenüber.

Zentrale Stichworte sind bei Römer »Kooperation mit Initiativgruppen«, »systematischer Medienaktivismus«, »dezidiert politisch inhaltliche Konzeptionen«, »lokale Fixierung des jeweiligen Namens«, »unhierarchische Gruppen«, »Selbstkri-

tik«, »situativ ausgelotete Gegenpraktiken«, »die größtmögliche Differenz zum Bestehenden, jedoch flexibel« und »populäre Visualisierung«, kurz: »Polit-Glamour«. ¹¹ Ähnlich fordert Rebentisch, es sei »gegen das Image der seinen Mitmenschen den einfachen Spaß versagenden Political Correctness eine glamouröse PC zu setzen, die sich traut, autoritär aufzutreten«. Die neuen »Cultural Producers« sind »durch die Dekonstruktion hindurchgegangen«, definieren sich über wechselnde Tätigkeitsfelder und entziehen sich der Verwertungslogik des Marktes:

»Die emphatische, zunächst aus der Politszene bekannte Rede vom Zusammenhang, die nach den weltanschaulichen Zusammenbrüchen etwa eines autonomen Wirs an dessen Stelle trat, steht aber seit einiger Zeit, ich würde sagen seit etwa drei Jahren, selbst für eine Strategie innerhalb der Kunstwelt. Er hat in erster Linie eine Anti-Vereinnahmungsfunktion. Die projektbezogenen und kollektiven Produktionen des Zusammenhangs sollen nicht vom Kunstestablishment vereinnahmt werden, dessen Verwertungs-Business man nicht mitmachen will. Das ist, was sich von selbst verstehen muß. Zum Zusammenhang im weitesten Sinne gehören die, die da nicht mitmachen wollen. Die Anti-Kommerzialisierungsfunktion des Zusammenhangs, seine Strategie vielleicht, besteht darin, sich der Möglichkeit zu entziehen, wie die Künstlergruppe, deren Label-Identitätspolitik innerhalb des Zusammenhangsdiskurses für Marktangebiederung steht, für das schöpferische Künstlerindividuum substituiert oder als Form kanonisiert - eben vereinnahmt werden zu können. Dies geschieht vor allem dadurch, daß der Zusammenhang weder eine wiedererkennbare Gruppenidentität ausbildet noch seine individuellen Mitglieder hervorhebt oder überhaupt ausweist.« ¹²

Von der Nestwärme autonomer Kunst-Stammtische hinaus in die große weite Welt dieser Gedanke mag die beiden Kuratorinnen Ute Vorkoeper und Inke Arns bewegen haben, ein deutsch-englisches Falblatt mit dem Aufruf zur Teilnahme an der »Hamburger Woche der bildenden Kunst 1996« rund um den Globus zu schicken, inklusive Internet- und e-mail-Nummer. Der wechselseitigen Nominierung Gleichgesinnter wurde ein offenes Beteiligungsverfahren entgegengesetzt. 540 Beiträge aus 31 Ländern trafen ein, 34 davon wählte eine Fachjury für die Präsentation aus, 26 weitere wurden in einem kleinen »Konzeptraum« gezeigt, alle anderen waren in den Aktenordnern eines Archivschranks einsehbar.

Diese Struktur war der »Hamburger Woche der bildenden Kunst 1985« abgesehen, auf deren Motto »Zugehend auf eine Biennale des Friedens« ¹³ sich der Oberbegriff »un-frieden« bezog. (Der Untertitel »sabotage von wirklichkeiten« wandelte den IG Medien-Wettbewerb »Sabotage virtueller Welten« ¹⁴ von 1994 ab.) Die Konzeption der Friedens-Biennale wurde von dem französischen Fluxuskünstler Robert Filliou während seiner Lehrtätigkeit an der Hamburger Hochschule für Bildende Künste 1983/84 entwickelt, die Ausführung übernahm der Galerist und Fluxus-Sammler René Block, zu jener Zeit Leiter des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin. Entsprechend gaben sich Stars wie Beuys, Paik, Cage, Christo, Armleder, Buren oder Carl Andre ein Stelldichein. Die Werke waren unspezifisch, die Resonanz immens.

Mit einem derartigen Erfolg konnten und wollten die Veranstalter 1996 nicht aufwarten. Ihr Ziel war es, der friedensbewegten Harmonie der Zeit des Wettrüstens zwischen Ost und West eine aktualisierte Variante entgegenzustellen, die von der

Prämisse ausging, »Wirklichkeiten (...) sind un-friedlich. Krieg und Frieden stehen einander nicht länger als Antipoden gegenüber. (...) Wir stehen diesseits der Utopien und jenseits der Apokalypsen.«

Gesucht wurden »ästhetische Auseinandersetzungen«, die »irritieren oder nachhaltig befremden« sollten - ein deutlich unterschiedener Anspruch gegenüber den 1994 vorgestellten partizipatorischen Konzepten alternativer Fernsehsender oder stadtteilpolitischer Einmischungen. Vorgegeben waren sechs Themenbereiche anhand der Stichworte Kontrolle/Un-Sicherheit, Nachrichtendienste/Desinformation, Alltag/Befremdendes, Grenzpolitik/Gratwanderungen, Staatsmacht/Ordnungen, Science-Fiction und Ökonomie/Zukunftsverwaltung. Diese »Zonen« strukturierten Ausstellung und Katalog. Jedoch: Die wenigsten Beiträge waren eindeutig zuzuordnen, die Konzeption ließ sich räumlich und visuell nicht schlüssig umsetzen.

Der große Trend ging zur Simulation à la Res Ingold und Ingo Günther.¹⁵ Vertretungen fiktiver Staaten trafen auf Aktiengesellschaften imaginärer Produkte, falsche Bankiers und Ärzte standen Telepathen gegenüber. Welt als Willkür und Verstellung? Künstler als Spielkinder virtueller Realitäten?

Selten waren die Beiträge formal überzeugend durchgearbeitet wie Kenji Yano bes fahrbare Sicherheitskapsel oder Daisuke Nakayamas erratischer Sportwagen aus Holz mit in die Oberfläche eingelassenen messerscharfen Klingen. Nur wenige der ausgewählten Künstler schickten ihre Produkte aus dem Ausstellungsraum hinaus wie Heath Bunting, dessen mit Magnetstreifen versehene Postkarten in elektronischen Kontrollsystemen falschen Alarm auslösen sollen, oder Andreas Peschke, der ein Stempelset vertreibt mit der schriftlichen Zusicherung: »Hiermit gestatte ich jedem Attentäter, den Abdruck meines rechten Zeigefingers am Tatort zurückzulassen.«

Einige der interessantesten Beiträge blieben Konzept, so Oleg Soldatovs sich langsam drehende Scheiben, die als bewachsene Landschaftsskulpturen unmittelbar auf Staatsgrenzen zu installieren sind und eine Grenzüberschreitung ohne Eigenbewegung ermöglichen.

Trotz anregender Entwürfe blieb der sichere Rahmen gewahrt. Die Räume des Kunstvereins und des Kunsthhauses boten streckenweise das Bild einer Art Scherzartikelmesse.¹⁶ Dies kann durchaus seinen Reiz haben. Aufgrund der suggestiven politischen Stichworte war jedoch eine Erwartung erzeugt worden, die nicht eingelöst werden konnte. Da die inhaltliche Thematik von der Form der Präsentation getrennt blieb und nur die ästhetische Repräsentation beabsichtigt war, mußte aus aktivistischer Sicht der Schluß gezogen werden, »un-frieden« vereinnahmte Politisierungen zeitgenössischer Kunst und transformierte diese in ästhetische Spiele.«¹⁷

Das Profil der »Hamburger Woche der bildenden Kunst« pendelte stets zwischen dominanten Kuratorenpersönlichkeiten wie Uwe M. Schneede, dessen »Künstler-Räume« 1983 maßstabsetzend wirkten¹⁸, und nicht institutionell gebundenen Interessenvereinigungen wie der Arbeitsgruppe, die zur 5. Kunsthistorikerinnen-Tagung 1991 »Das andere Gedächtnis« präsentierte.¹⁹

Mit der Künstlerselbstrekrutierung 1994 und mit der 1996 erfolgten Öffnung für alle war offensichtlich eine Wendemarke überschritten, die Toleranzgrenze ausgereizt. Wie sonst ist es zu interpretieren, wenn es im Katalog »Punch in out« nun heißt, die Veranstaltung »wird 1997 und in Zukunft von der Arbeitsgruppe selbst

veranstaltet.« Der zeitweilig abhanden gekommene Vorgang der Nominierung wird von den Künstlern auf die Ebene der Mediatoren zurückgeholt. Unter diesem Aspekt bekommt auch der aus der Musikwelt entlehnte Titel eine besondere Note. Mit »Punch in« wird am Mischpult in eine bestehende Tonaufnahme eine neue Sequenz eingefügt, das zuvor Vorhandene partiell überdeckt, gelöscht. »Punch out« bezeichnet das Ende dieser Operation.

Das forcierte Zurückgehen auf wenige Beispiele aus der heimischen Produktion führt im Ergebnis zu einer Ansammlung disparater Stücke. Bereits Vorhandenes wird unter einem popigen Motto nebeneinandergesetzt und bleibt doch so beliebig wie die vorgeblich aus Bruchstücken der Malereigeschichte »gesampelten« Bilder Daniel Richters, der hanseatischen Lokalausgabe von Fiona Rae.

Die Lacher auf seiner Seite hat allerdings Christian Jankowski, dessen Videobeitrag sich auf die Eröffnung des Neubaus der Hamburger Kunsthalle bezieht.²⁰ Zu sehen ist ein etwa achtjähriger blonder Junge in Anzug und Krawatte, der als Direktor der Kunsthalle auftritt und in den Räumen der neuen »Galerie der Gegenwart« die Objekterläuterungen des seit 1991 amtierenden Uwe M. Schneede von sich gibt. Diese Persiflage auf die hohe Repräsentations-Kunst und den zugehörigen Jargon - von der Kritik u.a. als »hintergründig-witzige Abrechnung mit den Kontext-Kunst-Videos einer Andrea Fraser etwa« gedeutet²¹ - tut niemand weh, zeigt aber, wo die entscheidenden Referenzpunkte der in die Wahl geratenen jungen Generation zu lokalisieren sind: in der weißen Bastion des Architekten Ungers, deren Hausherr einst selbst politisierte²² und inzwischen seine Riege im Kunst-Olymp untergebracht hat.²³ Jankowski partizipiert 1997 an dieser Aura, indem er sich gewitzt einschleicht und Anblicke entwendet, während er 1994 noch mit den Gesinnungsgenossen in der »Kunst-Klitsche« saß und darauf wartete, erwählt zu werden.

Wenn Hamburg als »die heimliche Hauptstadt der 90er« gilt, wie es im »Team Compendium« heißt, so verdankt sich diese Einschätzung nicht zuletzt der Entscheidung, unabhängige Gruppenprojekte mit dem 200.000 (inzwischen 180.000) DM umfassenden Etat der »Hamburger Woche der bildenden Kunst« zu fördern. Zwar kommt dann bisweilen kein Katalog zustande²⁴, es entsteht eine unüberschaubare Vielzahl kleiner Publikationen²⁵ oder zwei Jahre später wird ein Buch mit der unscharfen Ablichtung einer zündelnden Straßenbande auf dem Umschlag vorgelegt, aber diese Arten der Bestandsaufnahme lohnen die Investition doch eher als die Pseudo-Hipness von »Punch in out«, dessen Cover-Logo, eine neo-psychedelische Op-art-Scheibe, bereits vorab signalisiert, daß hier eher Passivität und Zerstreuung erwünscht sind.

Anmerkungen

1 Bereits am 12. Nov. 1996 besprochen von Jochen Becker: Der runde Tisch als Arbeitsplatz, in: die tageszeitung, S. 16. Veranstaltungszeitraum war 3. Sept. - 14. Okt. 1994.

2 30. Nov. 1996 - 19. Jan. 1997.

3 4. Febr. - 9. März 1997.

4 Rita Baukrowitz: »Wir sind eine Meute

mit Querverbindungen – Ein Praktikumsbericht«, in: Team Compendium, a.a.O., S. 9-16, hier S. 12.

5 Maria Tchukova, Olga Ziangirova, Sergey Anufriev: Auf der Suche nach dem neuen »nervi rerum«. Eine Installation, in: Neue Ländereien. Hamburg: PBK 1994, unpag.

- 6 Vgl. Andreas Siekmann: Wir fahren für Bakunin, in: ?Bakunin - Ein Denkmal! Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst / Karin Kramer Verlag 1996, S. 74-79. Für das 72 Seiten umfassende, unpaginierte Programmheft »Sei dabei!«, Hamburg 1994, stellte Alice Creischer jenen Teil ihrer Arbeit zur Verfügung, der sich auf Proudhon bezieht, welcher durch seinen Satz »Eigentum ist Diebstahl« 1840 bekannt geworden war: »Juni, Paris, vier Monate von der letzten Revolution entfernt. Schon um 10 herrscht 27 Grad im Saal. Proudhon sagt, daß die Notlage, die die Arbeiter zum Streik veranlaßt, durch eine grundsätzliche Korrektur der Eigentumsverhältnisse gelöst werden könne. Schweißperlen auf der Haut unter den Deputiertenschnurrbärten. Was ihm vorschwebt, sagt er, sei eine Neutralisierung des privatindustriellen Kapitals. Er denke an eine Revolution durch zinslose Kredite, eine Umwandlung allen Betriebskapitals in Genossenschaftsbanken. Trotz der Hitze kommt es zum Tumult: So groß ist die Empörung, daß man sich entschließt, nicht auf Proudhons Vorschlag zu antworten; ihn einfach zu überhören, ihn restlos aus dem kollektiven demokratischen Gedächtnis zu streichen, als ob er niemals stattgefunden hätte. Man geht geschlossen zum nächsten Punkt der Tagesordnung über. Das Protokoll hält lediglich fest: Man fächelt sich gegenseitig die Luft zu.«
- 7 Neben den genannten PBK und Kulturverein waren beteiligt: FEM, Neid, weltbekannt, Friedensallee 12, Dank / Internett, -Innen.
- 8 Vgl. Anm. 6.
- 9 Programm 94. Zürich: Shedhalle 1995; Programm 95. Zürich: Shedhalle 1996 und Programm 96. Zürich: Shedhalle 1997.
- 10 Messe 2 ok. ÖkonoMiese machen. Köln und Berlin: Permanent Press Verlag 1996.
- 11 Stefan Römer: Die Autonomie der Kunst oder die Kunst der Autonomen, in: Team Compendium, a.a.O., S. 88-96.
- 12 Juliane Rebentisch: Zum Zusammenhang, in: Team Compendium, a.a.O., S. 177-185, hier S. 177.
- 13 Zugehend auf eine Biennale des Friedens. Hamburg: Kunsthaus und Kunstverein 1985.
- 14 Schlaraffenland - Sabotage virtueller Welten. Stuttgart: IG Medien / Kunststück 1994.
- 15 Vgl. Integrale Kunstprojekte. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1993.
- 16 ».... gerät Kunst ohne Utopie allzuleicht zum Abiturientenschmerz«, heißt es in der Rezension von Hajo Schiff: Der bloße Alltag frißt jede Botschaft auf, in: die tageszeitung, 24. Dez. 1996, S. 21.
- 17 Antonia Ulrich: Politik als Stil, in: Texte zur Kunst, Jg. 7, Nr. 25, März 1997, S. 123-126, hier S. 126.
- 18 Künstler-Räume im Kunstverein und anderswo. Hamburg: Kunstverein 1983.
- 19 Das andere Gedächtnis. Hamburg: Kampnagel K3 u.a. 1991. Vgl. Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunst-historikerinnentagung in Hamburg. Hg. v. Silvia Baumgart u.a., Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993.
- 20 Die Eröffnung des Kunsthallenneubaus am 23. Febr. 1997 bildete den Anlaß, die »Hamburger Woche der bildenden Kunst« um einige Monate vorzuverlegen.
- 21 Raimar Stange: Hamburger Kunsteile, in: neue bildende kunst, Jg. 7, Nr. 2, April-Mai 1997, S. 90 f.
- 22 Vgl. diverse Ausstellungen aus Schneedes Zeit als Direktor des Hamburger Kunstvereins, z.B. Aspekte der engagierten Kunst (1974).
- 23 Künstlerinnen wie Hanne Darboven und Rebecca Horn zeigte Schneede bereits bei den »Hamburger Kunstwochen '75« im Kunstverein; bei den »Künstler-Räumen« 1983 (vgl. Anm. 18) waren u.a. Bogomir Ecker und Olaf Metzel dabei.
- 24 dagegen - dabei. Produktion und Strategie in Kunstprojekten seit 1969. Eine Ausstellungsfolge in sechs Etappen. Konzept und Organisation: Ulrich Dörrie und Bettina Sefkow, Kunstverein in Hamburg 1. Nov. 1994 - 5. Feb. 1995.
- 25 Während des Ausstellungszeitraums 1994 wurden u.a. die Magazine Dank (Nr. 7), Neid (Nr. 3) und Gwarrt (Nr. 7) produziert, vgl. außerdem Anm. 5 und 6.