

# **JOURNAL FÜR ENTWICKLUNGSPOLITIK**

herausgegeben vom Mattersburger Kreis für Entwicklungspolitik  
an den österreichischen Universitäten

vol. XX, No. 3–2004

## **KUNST - KULTUR - ENTWICKLUNG**

Schwerpunktredaktion: Gerald Faschingeder

**Mandelbaum** Edition Südwind

## **Inhaltsverzeichnis**

- 4 GERALD FASCHINGEDER  
Editorial
  
- 11 FRANZ MARTIN WIMMER  
Überlegungen zur Frage nach Maßstäben kultureller Entwicklung
  
- 46 INA IVANCEANU, TINA PROKOP  
Kunst Macht RaumMigrantische Kunst oder Kunst jenseits  
von fixen Zugehörigkeiten?
  
- 63 MONIKA MOKRE  
Politische Kunst zwischen Autonomie und Relevanz
  
- 76 GERALD FASCHINGEDER  
Konfliktzone Theater  
Überlegungen zur (entwicklungs-) politischen Bedeutung  
des Theaters
  
- 108 Autorinnen und Autoren
- 109 Die letzten Ausgaben
- 110 Informationen für AutorInnen  
Information for Contributors

MONIKA MOKRE

**Politische Kunst zwischen Autonomie und Relevanz<sup>1</sup>**

*Die Kunst der Stunde ist Widerstand*

(Slogan der KünstlerInnenproteste gegen die österreichische Regierung im Jahr 2000)

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Rolle (oder den Rollen), die politische Kunst im Zusammenhang von Kultur und Entwicklung spielen kann. Ausgangspunkt ist die These, die am Beginn dieses JEP (vgl. Einleitung) steht, dass Kunst ein privilegierter Ort der interkulturellen Auseinandersetzung ist. Weiters heißt es dort: „Eines der Privilegien der Kunst ist es, vom Zwang zur ‚Entwicklung‘ frei zu sein, macht doch die Idee einer ‚besseren, weil späteren‘ Kunst keinen Sinn.“ Kunst wird „als Produktionsstätte von Sinn, Bedeutung und Ästhetik – damit im Übrigen auch von Kultur – verstanden, eine Produktionsstätte mit anarchischem Potential.“

Der privilegierte Ort der Kunst wird im Rahmen dieses Artikels operationalisiert als die behauptete Freiheit der Kunst. Es wird gezeigt, dass dieses Privileg durchaus auch als Beschränkung verstanden werden kann, was zu einer intensiven Auseinandersetzung zeitgenössischer KünstlerInnen mit diesem Konzept geführt hat. Diese Auseinandersetzung zeigt auch, dass es selbstverständlich Entwicklungen der Kunst gibt – auch wenn diese nicht als „Fortschritt“ im positiv aufgeladenen Sinn zu verstehen sind, sondern als die (kritische oder affirmative) Bezugnahme späterer auf frühere Kunst. Schließlich wird anhand eines politischen Kunstprojektes aus den Jahren 2000 bis 2002 gezeigt, wie KünstlerInnen mit den Ungleichheiten in den Ländern des Nordens und Südens umgehen und welche (vorsichtigen) Schlüsse sich daraus für die Bedeutung der Kunst für einen internationalen Polylog ziehen lassen.

## **1. Die Freiheit der Kunst**

Der privilegierte Ort der Kunst wird in zahlreichen Gesetzestexten als „Freiheit der Kunst“ festgeschrieben – als aktuellstes Beispiel sei hier der Ver-

fassungsentwurf der Europäischen Union genannt. In anderen Verfassungen, wie etwa der US-amerikanischen, wird die Freiheit der Kunst als Teil der Meinungsfreiheit verstanden – doch auch in diesen Fällen lässt sich aus Gerichtsurteilen schließen, dass die Kunst mehr Freiheit(en) genießt als andere Äußerungsformen.

Im engen juridischen Sinn bedeutet diese Freiheit die Abwesenheit von Zensur. Dies erscheint eine klare Definition – in Wirklichkeit aber wird ein nicht-definierter Begriff („Freiheit der Kunst“) durch einen anderen nicht-definierten Begriff („Zensur“) erklärt. Was ist Zensur? Die Drohungen des New Yorker Bürgermeisters Giuliani, dem Brooklyn Museum Förderungen zu entziehen, wenn es entgegen seinen Wünschen eine Ausstellung zeitgenössischer britischer Kunst durchführt, die er als „offensiv“ und „sick stuff“ bezeichnete? Das Aufführungsverbot für Achternbuschs Film „Das Gespenst“ wegen Herabwürdigung religiöser Werte? Subventionskürzungen für politisch aufmüpfige Kulturinitiativen nach der Regierungsbildung 2000 in Österreich?

Eine Polemik der IG Literatur aus dem Jahr 1990 war betitelt „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit. Der Freiheit ihre Grenzen“ (Ruiss/Vyoral 1990). Mit dieser Paraphrase auf das Motto der Wiener Secession sollte selbstverständlich gegen Zensur protestiert werden; zugleich aber drücken diese drei Sätze einen klaren Zusammenhang aus: Selbstverständlich stößt die Freiheit der Kunst an Grenzen – etwa die der guten Sitten, der Verletzung religiöser Gefühle oder des Schutzes von Minderjährigen. Zwar wird die gesondert ausgewiesene Freiheit der Kunst als eine größere Freiheit verstanden als die jedem und jeder zustehende Meinungsfreiheit (warum sonst sollte sie gesondert betont werden), doch ist sie nichts qualitativ anderes – meine Freiheit endet dort, wo die Freiheit des oder der anderen beginnt. Wie weit genau die Freiheit der Kunst reicht und wann genau Zensur beginnt, ist offen für Interpretationen, doch klar ist, dass auch die Kunst keine absolute Freiheit genießt.

Der metaphorische Gehalt der Freiheit der Kunst geht aber über juridische Spitzfindigkeiten weit hinaus. Er weist der Kunst einen Platz außerhalb des Gesellschaftlichen zu und dem Künstler/der Künstlerin eine Stellung als „freischwebende Intellektuelle“. Bei Luhmann (1995) lässt sich nachlesen, wie sich das Kunstsystem aus anderen Systemen (insbesondere dem der Religion) herauslöste und seine Autonomie gewann. Ihren Höhepunkt fand die Begeisterung für die Freiheit der Kunst und den freien Geniekünstler dann wohl im 19. Jahrhundert, als der Kapitalismus als Gegenentwurf zum zunehmend disziplinierten Bürger den freien, aus sich heraus schaffenden (und armen) Geniekünstler erfand (Hoffman-Curtius/Wenk 1997). Das Werk des Geniekünstlers

ist zeitlos und nicht an bestimmte Orte gebunden; es wird als das Ergebnis des individuellen Genies, nicht als Teil einer bestimmten Kultur verstanden.

Dieses Bild steht auch am Beginn des 21. Jahrhunderts noch übermächtig über den meisten Konzeptionen von Kunst und KünstlerInnen. Es ist ein ambivalentes Bild, verbindet es doch die Vorstellung von Autonomie mit der gesellschaftlicher Irrelevanz – die Freiheit der Kunst kann auch als Narrenfreiheit gelesen werden. Kunsttheorien und künstlerische Praktiken des 20. und 21. Jahrhunderts können zu großen Teilen als Auseinandersetzung mit der Freiheit der Kunst gelesen werden. Dabei sind zwei Formen der Zuspitzung zu erkennen, die auf den ersten Blick wie gegensätzliche Pole wirken, bei näherem Hinsehen jedoch viele Gemeinsamkeiten haben.

Eine Form des Umgangs mit der Freiheit der Kunst besteht darin, diese insofern zu verabsolutieren, als KünstlerInnen sich anmaßen, selbst und völlig autonom zu definieren, was Kunst ist. Bekanntestes Beispiel dafür ist die „Fontaine“ von Marcel Duchamp: Im Jahr 1917 reichte Marcel Duchamp unter dem Pseudonym „R. Mutt“ ein Urinal als Kunstobjekt für eine Ausstellung ein, in deren Jury er selbst saß. Gemeinsam mit einem eingeweihten Kunstkritiker argumentierte er den Kunstwert des Objekts und trat aus Protest aus der Jury zurück, als das Objekt nicht akzeptiert wurde. Mittlerweile befindet sich das Urinal (oder genauer gesagt, ein anderes Urinal) im Museum of Modern Art in San Francisco. Was Duchamp mit dieser Geste behauptete (und was seit damals in vielen theoretischen Abhandlungen besprochen wurde), ist die völlige Freiheit der Kunst und mithin des Künstlers/der Künstlerin in Bezug auf seine/ihre Ausdrucksform. Kunst bestimmt sich nicht durch bestimmte Qualitäten des Werks, sondern ausschließlich aus dem Kontext. Ein Urinal wird zum Kunstwerk, wenn es im Museum steht.

In gegensätzlicher Form setzen sich diejenigen KünstlerInnen mit der Freiheit der Kunst auseinander, die diese Freiheit zugunsten gesellschaftlicher Relevanz ablehnen. Dies wird besonders deutlich bei Kunstprojekten mit politischem und/oder sozialem Anspruch. Hier kann als Beispiel die Arbeit der WochenKlausur genannt werden, die soziale Interventionen durchführt (<http://www.wochenklausur.at>). Beispielhaft soll hier ein Projekt der österreichischen KünstlerInnengruppe in Zürich (1994) beschrieben werden. Thema der Intervention war die Drogenproblematik und insbesondere die Situation sich prostituierender weiblicher Drogenabhängiger. Es war das Ziel der WochenKlausur, für diese Frauen eine Schlafstelle einzurichten, da die Notquartiere für Obdachlose nur nachts geöffnet sind, Prostituierte aber am Tag schlafen müssen. Zudem ist es für die Frauen wichtig, einen männerfreien Raum zu haben. Die Umsetzung dieses Projekts stieß auf erhebliche Wider-

stände, da die gesamte Drogendebatte in der Stadt sehr angeheizt und polemisch geführt wurde. Die WochenKlausur organisierte Bootsfahrten auf dem Züricher See, an denen (unter Ausschluss der Öffentlichkeit) PolitikerInnen, BeamtenInnen und ExpertInnen teilnahmen und in dieser „Ausnahmesituation“ zu Kompromissen fanden, die im politischen Alltag unerreichbar erschienen.

Die WochenKlausur scheint also auf den ersten Blick den umgekehrten Weg zu gehen wie Duchamp: Sie holt nicht das Profane in das Feld der Kunst, sondern verlässt den auratischen Raum der Kunst. Dies zeigte sich besonders symbolträchtig in der ersten Intervention der WochenKlausur (1993), in der die KünstlerInnengruppe den Ort verließ, an dem sie künstlerisch tätig werden sollte (die Wiener Secession), um sich mit den Problemen derer auseinanderzusetzen, die in unmittelbarer Nachbarschaft dieser renommierten Kunstinstitution leben, nämlich der Obdachlosen am Karlsplatz. Ergebnis dieser Intervention war die Aufbringung eines Ambulanzbusses zur unentgeltlichen Behandlung Obdachloser.

Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass die Aktionen von Duchamp und der WochenKlausur durchaus auf ähnliche Art wirken. Zwar verließ die WochenKlausur das Museum, während Duchamp den Einzug seines Objekts in eben dieses verlangte, doch sie verließ auf diese Art nicht das Feld der Kunst. Im Gegenteil – ebenso wie Duchamp behauptet, dass alles Kunst ist, was er als Künstler als solche definiert, geht die WochenKlausur davon aus, dass ihr Tun künstlerische Intervention ist – unabhängig davon, in welchem Feld sie stattfindet. Dies stellt unter anderem eine Fortführung und Überhöhung der Selbstermächtigungsgeste des Geniekünstlers des 19. Jahrhunderts dar: Jede Handlung kann zur Kunst werden, wenn ihr/e AutorIn sich selbst als KünstlerIn und die Handlung als Kunst bezeichnet. Dies ist eine eher paradoxe Auswirkung solcher Neudefinitionen künstlerischer Praxis, die sich ja explizit gegen das Bild des einsam aus sich selbst schaffenden Geniekünstlers richten.

Die beiden hier beschriebenen Kunstprojekte stehen beispielhaft für wichtige Teile der künstlerischen Praxis und Theorie des 20. Jahrhunderts. Ihr Anspruch kann verallgemeinert als Grenzüberschreitung des künstlerischen Felds verstanden werden – doch geht es eben in Wirklichkeit nicht darum, das Feld gänzlich zu verlassen, sondern es immer wieder auszuweiten, Grenzen nicht aufzulösen, aber durchlässig zu machen (Raunig 1999). Die Freiheit der Kunst, ihre Autonomie spielt dabei wiederum eine zentrale und zugleich ambivalente Rolle – sie wird einerseits in ihrer (nie eingelösten) absoluten und auratischen Form zugunsten gesellschaftlicher Relevanz aufgegeben und andererseits dazu genutzt, Nicht-Kunst (wie das Urinal oder die Zürcher Drogendebatten) in ei-

ne neue Situation zu stellen, die andere Interaktionsmöglichkeiten zulässt. Im Falle des Urinals sind die Möglichkeiten der Interaktion sehr begrenzt – statt der üblichen Benutzung eines solchen Objekts wird es als Teil einer Ausstellung betrachtet und besprochen. Anders bei der Interventionskunst der Wochen-Klausur, die ja kein bleibendes Werk erzeugt, sondern aus Interaktionsformen besteht. Die KünstlerInnen verstehen sich dabei als VermittlerInnen, ErmöglicherInnen – und können diese Rolle aufgrund der privilegierten Situation der Kunst ausüben. Diese Fähigkeit der Kunst soll im Folgenden anhand der politischen Kunst näher – und kritisch – beleuchtet werden.

## **2. Politische Kunst**

Eine häufige Frage an Kunstformen, die, wie oben beschrieben, die Grenzen des herkömmlichen Kunstbetriebs überschreiten, lautet: „Ist das denn eigentlich noch Kunst?“ Dieser Frage geht dieser Beitrag nicht nach, da er in einem nicht-essentialistischen Verständnis von Kunst die diesbezüglichen Behauptungen von (selbst definierten) KünstlerInnen nicht hinterfragt. Hingegen erscheint es im Kontext von Kultur und Entwicklung von Relevanz, den zweiten Teil des Begriffspaares „politische Kunst“ zu hinterfragen: Inwiefern ist politische Kunst in der Lage, politisch wirksam zu werden? Führt die Freiheit der Kunst, die, wie oben erwähnt, auch als Narrenfreiheit gelesen werden kann, zur Belanglosigkeit ihrer Interventionen oder erhöht sie ihren politischen Spielraum? Wird das „anarchische Potential“ der Kunst durch ihre Aneignung durch andere gesellschaftliche Bereiche zerstört oder kann es sich dort entfalten? Um diese Fragen zu beantworten, bedarf es einer näheren Bestimmung des Politikverständnisses politischer Kunst.

Politische Kunst ist eine, die politisch wirksam werden will. Zentrales Moment dieser Wirksamkeit ist das Moment der Öffentlichkeit. Politik wird als öffentliche (im Gegensatz zu klandestiner) Angelegenheit verstanden, die von der Öffentlichkeit (im Unterschied zum BerufspolitikerInnentum) zu verhandeln ist. Unter „Öffentlichkeit“ wird allerdings nicht die größtmögliche Zahl potentieller AnsprechpartnerInnen verstanden, sondern die Summe unterschiedlicher, einander überlappender Teilöffentlichkeiten. Ebenso zeigt sich z.B. an dem beschriebenen Zürcher Projekt der WochenKlausur, dass Öffentlichkeit nicht über die gesamte Projektdauer erwünscht ist. Doch trotzdem ist es ein wesentlicher Unterschied zwischen einem politischem Kunstprojekt und etwa einem inhaltlich vergleichbaren Sozialprojekt, dass die Herstellung von Öffentlichkeit im ersten Fall unabdingbarer Teil der Arbeit ist. Prämisse dieses Politikbegriffs ist, dass es eine politische Öffentlichkeit gibt, d.h. dass Men-

schen sich für das Allgemeine der Gesellschaft interessieren, und dass es diese geben sollte, d.h. dass das Politische nicht auflösbar ist in Ökonomie, Kultur oder professioneller Verwaltung. Beide Prämissen – das Menschenbild eines mindestens potentiellen homo politicus und das Gesellschaftsbild einer politisch zu erstreitenden Welt – sind in keiner Weise unbestritten. Im Weltbild des Neoliberalismus vertritt der homo oeconomicus auf rationale Art seinen Eigennutz, beschäftigt sich also nicht mit dem Allgemeinen, und der freie Markt als invisible hand führt wunderbarerweise dazu, dass die Summe des individuellen Eigennutzes dem Gesamten zugute kommt. Kurz gesagt: Niemand interessiert sich für Politik und das ist auch gut so.

Politische Kunst hat nicht nur gegen diese hegemoniale Vorstellung anzukämpfen; zugleich macht auch die post-moderne und post-marxistische Kon-dition die Formulierung politischer Ziele und der Wege zu diesen schwierig. Leerformeln wie progressiv und links werden als Ersatzformeln für klare politische Bestimmungen benützt, stellen aber nicht mehr als Leerformeln dar, wenn nicht klar ist, welche Art von Fortschritt im Terminus „progressiv“ angesprochen wird oder gegen welche und für welche Vorstellungen von Gesellschaft „linke“ Politik auftritt. Politische Kunst, wie politische Arbeit im Allgemeinen oder auch Politik im Allgemeinen kommt daher nicht umhin, ihre Ziele zu definieren. Im Unterschied zum Marxismus stalinistischer Prägung kann darauf verzichtet werden, diese Ziele mit Ewigkeitswert und wissenschaftlicher Fundierung zu garnieren – doch ohne das pathetische Bekenntnis zu einer gerechten Welt und die Entwicklung konkreter Vorstellungen einer solchen bleibt das Bekenntnis zu progressiver Politik eitle Attitüde.

### **3. Politische Kunst und Entwicklung**

Politische Zielsetzungen im eigentlichen Sinn gehen über individuelle oder auch Gruppeninteressen hinaus und fühlen sich dem „Allgemeinen“ verpflichtet. Politik ist mehr als Interessensvertretung. Doch das Überschreiten eigener Interessen ist nicht gleichbedeutend mit der Übernahme der Interessen von anderen. Christliche Nächstenliebe ist etwas grundlegend anderes als die Idee sozialistischer Solidarität. Dies ist eine speziell prekäre Frage im Zusammenhang mit Entwicklung und Entwicklungspolitik. Selbstverständlich bemüht sich politische Kunst nicht nur um die Durchlässigkeit der Grenzen des Kunstfelds, sondern auch um die Überschreitung nationaler Grenzen oder der Grenzen zwischen „entwickelten“ Ländern und „Entwicklungsländern“. Doch wenn man anerkennt, dass StellvertreterInnen-Politik und Interessensrepräsentation problematische und machtförmige Konzepte von Politik sind, dann werden



zahlreiche Kunstaktivitäten zweifelhaft. Mit welchem Recht, mit welcher Legitimation und mit welchem Interesse führen KünstlerInnen der „Ersten Welt“ Projekte durch, die Plätze und Personen der „Dritten Welt“ involvieren? Diese Frage soll im letzten Teil dieses Artikels auf theoretischer Ebene wie anhand eines konkreten Projektes bearbeitet werden.

Zentrales Moment einer Zusammenarbeit zwischen Menschen aus reichen und ärmeren Ländern (mögen diese nun KünstlerInnen sein oder nicht) ist die Ungleichheit ihrer Verhältnisse, die leicht zu Paternalismus und Repräsentationspolitik oder auch – aufgrund der unterschiedlichen Erfahrungshintergründe – einfach zu gegenseitigem Unverständnis führen kann. Eine theoretische Konzeption, die versucht, diesen strukturellen Fallen zu entgehen, muss sich wohl in einem ersten Schritt um die Herstellung von Gemeinsamkeit und Gleichheit bemühen, ohne die ein Polylog unmöglich ist. Dies lässt sich eventuell als eine gemeinsame Basis in Werthaltungen und Ansprüchen (etwa auf der Grundlage des demokratischen Rechtsstaates oder der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte) finden oder auch in der Wahl eines gemeinsamen Mediums, wie etwa dem Film, doch andererseits sind auch unterschiedliche Erfahrungshintergründe und Symbolisierungen dieser mitzubedenken. Während es also einerseits Möglichkeiten gibt, eine – abstrakte – Gemeinsamkeit herzustellen, stehen dieser andererseits in den konkreten Lebenszusammenhängen erhebliche Hindernisse entgegen. Erschwerend kommt hinzu, dass die Lebenszusammenhänge und ihre Symbolisierungen nicht nur unterschiedlich sind, sondern diese Differenzen auch hierarchisch gelesen werden. Prägende Erfahrung zahlreicher BewohnerInnen der ärmeren Länder ist die Nicht-Symbolisierbarkeit und Nicht-Repräsentation ihrer Lebenszusammenhänge in der hegemonialen Kultur der Ersten Welt, sodass die Erfahrung der anderen in dieser Beziehung automatisch hegemonial ist. Darüber hinaus erfahren die BewohnerInnen der Peripherien aufgrund der weltweit zentralisierten Medienstrukturen auch über ihre eigenen NachbarInnen oft nur in deren Repräsentation durch das Zentrum. Diese gesellschaftlichen Verhältnisse können auch innerhalb eines Projektes nicht gezeugnet und auch nicht rasch beseitigt werden. Vielmehr gilt es, die Positionen aller PartnerInnen wie auch die Zwischenräume zwischen diesen zu berücksichtigen. Im Unterschied zu einer paternalistischen Position des/der helfenden Bewohners/Bewohnerin der Ersten Welt, der/die sich um die Probleme der anderen kümmert, ist daher stets die Frage nach der eigenen Position zu stellen. Politische Anliegen müssen nicht aus der Stellung im Produktionsprozess abgeleitet sein, aber sie müssen eigene Anliegen sein, um im antihegemonialen Kampf, in der Äquivalenzkette des Widerstands in den Worten von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe (2000), wirksam zu werden.

Wesentlicher Teil dieser Arbeit ist „die Offenlegung der Betriebssysteme“, die Entlarvung von Ideologien – und zwar sowohl der Ideologien der anderen als auch der eigenen. Will politische Kunst also einen Beitrag im Feld von Kultur und Entwicklung leisten, der quer zu herkömmlichen Entwicklungsparadigmen steht, so gilt es wohl in erster Linie, die eigene Stellung in dem angezettelten Polylog ständig zu hinterfragen.

### **3.1 Utopia Travel**

Wie lassen sich nun diese theoretischen Überlegungen in künstlerische Praxis übertragen? Als Beispiel dafür wurde hier das Projekt Utopia Travel der beiden österreichischen Künstler Emanuel Danesch und David Rych gewählt (<http://www.utopia-travel.org>). Ausgangspunkt war eine Kombination aus zwei Elementen: Einen Teil bildet ein Videoarchiv, bestehend aus Positionen von Film- und Kunschtchaffenden aus den Städten Kairo, Beirut, Istanbul, Sofia, Skopje, Sarajevo, Belgrad, Zagreb, Laibach und Wien. Das Medium Video bot sich für dieses Archiv an, weil filmische Codes weltweit gelesen werden können. Der zweite Teil fand als eine Fahrt auf dem Landweg über die angeführten Stationen statt. Ein Taxi, mit einem Videomonitor ausgerüstet, wurde als mobile Einheit genutzt und zeigte die Videos auf der Route von Ägypten über den Nahen Osten nach Wien. „An den verschiedenen Vorführorten entwickelte sich ein Dialog, der sich über die gesamte Route zu einem dichten Netz verwebte und Komplexität einzelner Gesellschaften und Konstruktion politischer Territorien berührte. In diesem Sinne versteht sich das Projekt selbst als temporäre nicht-institutionelle Plattform zur Übersetzung und Übertragung lokaler Kulturcodes, die nur ein anderer Aspekt einer zusammenhängenden und wechselseitig sich beeinflussenden Geschichte sind.“ (Danesch/Rych 2002)

Das Projekt fand in den Jahren 2000 bis 2002 statt. Ein Großteil dieser Zeit war der Kontaktnahme mit KuratorInnen und der Vorbereitung der eigentlichen Reise gewidmet. Von April bis August 2002 reisten dann die beiden Künstler von Kairo nach Wien und sammelten die Videos ein. An den Stationen der Reise wurden die Filme an vorher ausgewählten Plätzen gezeigt. Diese befanden sich zum Teil im Kunstrahmen (Galerien, Kunstvereine), zum Teil im öffentlichen Raum. Auf diese Weise hatte das Projekt einerseits ein eher fachspezifisches Publikum, das mit einer bestimmten Erwartungshaltung an die Präsentation heranging, andererseits aber wurden auch PassantInnen mit den Arbeiten konfrontiert.

Utopia Travel versteht sich selbst als kritische Arbeit an der Behauptung der Freiheit der Kunst. Dem zeit- und ortlosen kosmopolitischen Verständnis

von Kunst wird die These der kulturellen Abhängigkeit der Kunst entgegengestellt. Damit stellt sich Utopia Travel auch gegen die Vorstellung, dass KünstlerInnen als weltweite „DiplomatInnen“ Lokalität und Regionalität überschreiten können. Daher wurde auch der Begriff der AutorInnenschaft von Anfang an bewusst reduziert und auch den teilnehmenden KünstlerInnen bis zu einem gewissen Grad entzogen zugunsten einer kollektiven Identität, die sich unter dem Namen Utopia Travel zusammenfand. Nicht also um die Behauptung der Nicht-Existenz des Lokalen in der Kunst oder um die Auflösung lokaler Bezüge, sondern um partielle Überschreitungen des lokalen Rahmens durch Kontaktnahme und Kommunikation ging es. Vernetzung lokaler Kunstszenen wurde als Gegensatz zur Vorstellung einer „globalen“, sprich euro- und US-zentrischen Kunst verstanden.

Der Linguist Martin Prinzhorn (2002) beschreibt das Projekt folgendermaßen: „Mit ihrem Projekt folgen die beiden Künstler Emanuel Danesch und David Rych der künstlerischen Praxis des Laboratoriums, eines Settings also, bei dem neben gewissen Strukturvorgaben das Hauptgewicht im Prozess und den dabei entstehenden Erkenntnissen oder Materialien liegt. Dabei wird das Feld der Kunst geöffnet, die Künstler stellen gleichsam einen Mix her, an dem VertreterInnen verschiedener kulturwissenschaftlicher Disziplinen von Anfang an beteiligt sind und Kunst und Wissenschaft miteinander verschmelzen sollen. Entstehung und die Reflexion darüber sind untrennbar verbunden. Die Grenzen zwischen Schaffenden und Konsumierenden, zwischen Kunstwerk und Dokumentation über dieses sollen dabei weitgehend aufgelöst werden. Das Thema ist sensibel und komplex und lässt sich kaum aus einer fixen geographischen Perspektive heraus bearbeiten: Kulturelle Identitäten entlang einer Süd-Nord-Linie, die von Afrika über den ‚Balkan‘ nach Wien führt. Ausgangspunkt ist Kairo und Endpunkt ist Wien, dazwischen eine Reihe von Orten, die jeweils durch einen respektvollen Blick in den ‚europäischen‘ Norden und einen despektierlichen Blick in den ‚afrikanischen‘/‚balkanesischen‘ Süden aneinander gekettet sind. Seit Gramsci ist viel über die Projektionen von ‚Norden‘ und ‚Süden‘, von ‚Okzident‘ und ‚Orient‘ als kulturelle und sozio-politische Identitätsstifter geschrieben worden, sind viele Symptome dieser Dichotomien in Kunst und Literatur analysiert worden. Das Projekt Utopia Travel geht aber über bloße Analyse hinaus: Dem ‚Anderen‘ als kulturellen und politischen Identitätsstifter setzen die beiden Künstler die Utopie von homogener Gesellschaft, globaler Kultur und universaler Sprache entgegen. Nicht nur analysieren und reflektieren wollen sie, sondern mittels der Mobilität ihres Projekts Neues entstehen lassen, dieses transportieren und so alte Strukturen aufbrechen. Der Kern des Projekts ist eine dynamische Videothek, die einerseits mit

vorgefundenem Material aus allen Orten arbeitet, andererseits den Prozess des Auswählens und Anschauens mit inkorporiert und reflektiert. So ist die Arbeit auch ein Kommentar zur Narrativität des künstlerischen Videos und seiner Verortung zwischen Fiktion und Dokumentation. Dokumentation über kulturelle Projektion, die aber auch selbst wieder Projektion werden kann. Ein anderer zentraler Punkt ist die Richtung des Projektes: Die in der Kunst übliche Perspektive geht immer vom Westen nach Außen, bzw. befasst sich mit der Rolle des Außen für die Definition westlicher Kunst. Utopia Travel startet in Kairo, das entstehende Wissen wird Richtung Europa transportiert, daher ist zu hoffen, dass hier etwas ankommt, das nicht von einem westlichen Autonomiebegriff determiniert ist und so vielleicht einen alternativen ortsungebundenen Polylog eröffnen könnte. Nicht die Reise in den Orient einfach nachvollziehen, sondern das Ziel zum Ausgangspunkt zu machen. Was wiederum nicht heißt, dass das hier Angekommene die Basis hiesiger Kunst nicht neu definieren kann.“

Dieses lange Zitat macht die Möglichkeiten des Projekts als Beitrag zu einem interkulturellen Polylog deutlich – und verschweigt die Gefahr eines paternalistischen Exotismus, die zweifellos für eine solche Arbeit besteht: Zwei österreichische Künstler begeben sich auf eine Reise zu ProjektpartnerInnen, die sich diese Reise nicht leisten könnten. Sie stellen eine Videothek zum Thema kulturelle Identität zusammen, also zu einem Begriff, der nicht nur bei Samuel Huntington (1996) als scheinbar neutrales Synonym für die Behauptung unterschiedlicher Stufen von Zivilisation gebraucht wurde, und sie schaffen die Sammlung dieser Repräsentationen kultureller Identität nach Wien – dies ließe sich böseartig als eine zeitgemäße Form der völkerkundlichen Sammlung interpretieren.

Danesch und Rych haben dieses Projekt nicht naiv begonnen. Ihnen sind alle hier vorgetragenen Einwände bekannt und sie haben versucht, ihnen strukturell entgegenzuwirken. Die Auswahl der Videos wurde nicht von ihnen selbst, sondern von KuratorInnen und KünstlerInnen aus den betreffenden Ländern durchgeführt und von den beiden Projektleitern auch nicht hinterfragt. Bei Präsentationen des Projekts wird nach Möglichkeit darauf verzichtet, eine Auswahl von Filmen zu zeigen. Auch die Interpretation des Begriffs „kulturelle Identität“ wurde denjenigen überlassen, die die Auswahl durchführten. Wien wurde als gleichwertige Stadt behandelt, d.h. auch hier wurden Videos gesammelt – was das Bild der völkerkundlichen Sammlung bricht. Und, wie bereits bei Prinzhorn erwähnt, bewusst führte die Reise von der Peripherie ins Zentrum, vom Süden in den Norden.

Doch die Grundmuster von Zentrum und Peripherie, von höherer und niedrigerer Entwicklung sind so wirkmächtig, dass es fraglich erscheint, ob sie durch diese einfachen gegenläufigen Mechanismen ausgeschaltet werden können. Und aus der Delegation von inhaltlichen Entscheidungen an andere ergeben sich neue Probleme. Macht es etwa Sinn, die Auswahl der Filme KuratorInnen zu überlassen, die ja schon von jeher die Schnittstelle „ihrer“ KünstlerInnen zum Ausland sind und daher stärker um die globale Einbettung als die regionalen Bezüge nationaler oder regionaler Kunst bemüht sind? Oder wie ist mit Filmen mit deutlich nationalistischem und/oder reaktionärem Inhalt zu verfahren? Für all diese Probleme gibt es keine über alle Zweifel erhabenen Lösungen. Doch Danesch und Rych haben das Projekt als einen langen Polylog gestaltet, der über alle Projektphasen geführt wurde und sowohl KünstlerInnen und Kunstpublikum als auch zufällige Zuschauer vor dem Video-Taxi zusammenführte. Dabei wurden die Möglichkeiten und Grenzen des universal verständlichen Mediums Film deutlich. Denn auch wenn die Logik filmischer Narration überall verständlich ist, so entstammen Inhalte und Darstellung einem bestimmten kulturellen Kontext. Der entblößte Körper etwa ist in weiten Teilen des arabischen Raumes tabuisiert, während osteuropäische Filme ihn als Metapher benutzten. Aus der Diskussion der Filme, aus den Konflikten über Darstellungen und Inhalte, aber auch aus dem bloßen Akt des Reisens entstanden – auf ähnliche Art wie bei der Wochenklausur – neue Situationen, neue Interaktionsmöglichkeiten – etwa wenn es sich ergab, dass eine Moslemin und ein Christ gemeinsam mit ihnen im Taxi durch Beirut fuhren. Insbesondere aber eröffnete der Polylog die Möglichkeit der ständigen Hinterfragung des Projektes aus der Sicht zahlreicher Menschen aus den bereisten Ländern.

Die Freiheit der Kunst kann auch als die Freiheit gelesen werden, sich seiner Subjektivität radikal bewusst zu sein. In diesem Sinne haben künstlerische Projekte stets größere Freiheitsgrade als etwa wissenschaftliche Arbeiten. Große Projektteile von Utopia Travel haben sich erst im Laufe der Arbeit entwickelt. Wichtige Projekt„ergebnisse“ oder Lehren aus der Arbeit entstanden aus Zufälligkeiten, aus unvorhersehbaren Begegnungen.

Die Verantwortung der politischen Kunst besteht darin, das eigene Tun kritisch zu reflektieren. Nur auf diese Weise ist den Fallen des Paternalismus, des Exotismus, aber auch der Folgenlosigkeit zu begegnen. Aus der Freiheit des künstlerischen Schaffens in Kombination mit verantwortlicher Reflexion lässt sich ein Beitrag der politischen Kunst zum Polylog zwischen Ländern, Kulturen und Individuen erwarten – nicht aus vorauseilender politischer Korrektheit im Umgang mit prekären Situationen.

## **Anmerkungen**

- <sup>1</sup> Emanuel Danesch, einer der beiden Künstler, die Utopia Travel durchgeführt haben, lieferte einen wesentlichen Input zu diesem Text, für den ich ihm danke.

## **Literatur**

- Danesch, Emanuel/Rych, David (2002): Projektbeschreibung. In: Secession (Hg.): Das Experiment 3: Danesch/Rych. Wien: Secession, 3.
- Huntington, Samuel (1996): The Clash of Civilizations. New York: Simon & Schuster.
- Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt: Suhrkamp.
- Mouffe, Chantal/Laclau, Ernesto (2000): Hegemonie und radikale Demokratie. Wien: Passagen.
- Prinzhorn, Martin (2002): Utopia Travel. In: Secession (Hg.): Das Experiment 3: Danesch/Rych. Wien: Secession, 1.
- Raunig, Gerald (1999): Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung. Wien: Passagen.
- Ruiss, Gerhard/Vyoral, Johannes (1990): Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit. Der Freiheit ihre Grenzen. Zensurversuche und -modelle der Gegenwart. (Unter Mitarbeit von K. Kinast). Wien: IG Kultur.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin/Wenk, Silke (Hg., 1997): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg: Jonas Verlag.

### Websites:

[www.utopia-travel.org](http://www.utopia-travel.org)

[www.wochenklausur.at](http://www.wochenklausur.at)

## **Abstract:**

Der Beitrag beschäftigt sich mit der Rolle, die politische Kunst im Zusammenhang von Kultur und Entwicklung spielen kann. Ausgangspunkt ist die These, dass Kunst ein privilegierter Ort der interkulturellen Auseinandersetzung ist. Der privilegierte Ort der Kunst wird im Rahmen dieses Artikels operationalisiert als die behauptete Freiheit der Kunst. Es wird gezeigt, dass dieses Privileg durchaus auch als Beschränkung verstanden werden kann, was zu einer intensiven Auseinandersetzung zeitgenössischer KünstlerInnen mit diesem Konzept geführt hat, dem die gesellschaftliche Relevanz von Kunst entgegengesetzt wird. Anhand eines politischen Kunstprojektes aus den Jahren 2000 bis 2002 wird ausgeführt, wie KünstlerInnen mit den Ungleichheiten in den Ländern des Nordens und Südens umgehen und welche (vorsichtigen) Schlüs-

se sich daraus für die Bedeutung der Kunst für einen internationalen Polylog ziehen lassen.

The article deals with the role political art can play in the context of culture and development. Its starting point is the assumption that art is a privileged place of intercultural encounter. Within this text the privileged place of the art is understood as the freedom of art. It will be shown that this privilege is an ambiguous one that can also be seen as a constraint. This is why the idea of the freedom of the arts is frequently contested by contemporary artists emphasizing the social impact of the arts. As a concrete example, a political arts project shall show how artists deal with inequalities between the North and the South. Finally, some (cautious) conclusions for the relevance of the arts for an international polylog are drawn.

Dr. Monika Mokre  
FOKUS, Forschungsgesellschaft für kulturökonomische und  
kulturpolitische Studien  
c/o EIF  
Prinz-Eugen-Straße 8  
A-1040 Wien  
Tel.: +431/51581-7573  
Fax. +431/51581-7566  
E-Mail: [Monika.Mokre@oeaw.ac.at](mailto:Monika.Mokre@oeaw.ac.at)