

A 33  
7/1

# Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst

Hubertus Butin (Hg.)

**SNOECK**

**Köln 2004**

Bibliothek 13  
Jahres 1180  
0-40047  
34 193

Vorwort  
Hubertus Butin

**Ambient Art** 8  
Christian Kravagna

**Analytische Malerei** 11  
Johannes Meinhardt

**Appropriation Art** 14  
Stefan Römer

**Architektonische Intervention** 18  
Susanne Titz

**Archiv** 22  
Regina Schultz-Möller

**Art & Language** 27  
Sabeth Buchmann

**Arte Povera** 31  
Barbara Hess

**Ästhetik der Absenz** 35  
Ulrike Lehmann

**Bad Painting** 40  
Hans-Jürgen Hafner

**Body Art** 43  
Doris Krystof

**Camp** 48  
Ulf Poschardt

**Conceptual Art** 51  
Sabeth Buchmann

**Cultural Studies** 56  
Tom Holert

**Curating** 58  
Beatrice von Bismarck

**Dekonstruktivismus** 62  
Heinrich Wefing

**Digitale Fotografie** 65  
Hubertus von Amelunxen

**Display** 69  
Fiona McGovern

**Dokumentarische Fotografie** 72  
Timm Starl

**Düsseldorfer Fotoschule** 76  
Stefan Gronert

**Fake** 81  
Stefan Römer

**Feminismus und künstlerische Praxis** 85  
Marie-Luise Angerer

**Fluxus** 89  
Gabriele Knapstein

**Fotorealismus** 93  
Ulrich Wilmes

**Gender und Repräsentationskritik** 97  
Ilka Becker

**Giveaway** 103  
Joachim Penzel

**Glamour** 107  
Tom Holert

**Graffiti und Street Art** 110  
Johannes Stahl

**Happening** 114  
Lars Blunck

**Hybridität** 118  
Christian Höller

**Identität und Selbstinszenierung** 122  
Doris Krystof

**Index** 127  
Friederike Wappler

**Individuelle Mythologien** 130  
Harald Kimpel

**Installation** 134  
Johannes Stahl

**Institutionskritik** 138  
Johannes Meinhardt

**Inszenierende Fotografie** 142  
Hubertus von Amelunxen

**Inszenierung** 145  
Nina Schallenberg

**Interaktivität** 150  
Rudolf Frieling

**Interventionismus und Aktivismus** 153  
Stephan Geene

**Kontext** 157  
Johannes Meinhardt

**Konzeptuelle Fotografie** 160  
Johannes Meinhardt

**Kunst im öffentlichen Raum** 163  
Hubertus Butin

**Kunst und Design** 169  
Kathrin Busch

**Kunst und Film** 173  
Ilka Becker

**Kunst und Globalisierung** 178  
Julia Gelshorn

**Kunst und Mode** 182  
Ulf Poschardt

**Kunst und Musik** 187  
Tom Holert

**Kunst und Naturwissenschaften** 191  
Susanne Witzgall

**Kunst und Ökonomie** 195  
Diedrich Diederichsen

**Kunst und Politik in den 1960er- und 70er-Jahren** 198  
Hubertus Butin

**Kunst und Politik in den 1980er- und 90er-Jahren** 204  
Hubertus Butin

**Kunst und Politik im frühen 21. Jahrhundert** 210  
Kerstin Stakemeier

**Kunst und Psychoanalyse** 215  
Marie-Luise Angerer

**Kunst und Werbung** 218  
Holger Liebs

**Kunstkritik** 222  
Tom Holert

**Künstlerbuch** 226  
Michael Diers

**Künstlergärten** 231  
Brigitte Franzen

**Künstlerinterviews** 234  
Julia Gelshorn

**Künstlerische Forschung in akademischen Institutionen** 238  
Elke Bippus

**Land Art** 241  
Anne Hoormann

**Licht und Raum** 245  
Carina Plath

**Minimal Art** 249  
Sebastian Egenhofer

**Moskauer Konzeptualismus** 253  
Sylvia Sasse

**Multiple** 258  
Claus Pias

**Nouveau Réalisme** 262  
Barbara Hess

**Op Art** 266  
Martina Weinhart

**Ortsspezifität** 270  
Doris Krystof

**Partizipation** 275  
Astrid Wege

**Performance und Performativität** 280  
Marie-Luise Angerer

**Pop Art** 284  
Barbara Hess

**Postkoloniale Blicke** 289  
Christian Kravagna

**Postminimal Art** 293  
Friederike Wappler

**Postmoderne** 298  
Oliver Elser

**Queer Culture und künstlerische Praxis** 302  
Cristina Nord

**Relationale Ästhetik** 307  
Oona Lochner

**Repräsentationen des Privaten** 311  
Elena Zanichelli

**Serialität** 314  
Hubertus Butin

**Situationistische Internationale** 319  
Roberto Ohrt

**Soziale Plastik** 323  
Barbara Lange

**Teamwork und Selbstorganisation** 326  
Beatrice von Bismarck

**Transavanguardia und Heftige Malerei** 329  
Johannes Meinhardt

**Transkulturalität** 333  
Christian Höller

**Urbanismuskritik als künstlerische Praxis** 336  
Stefan Römer

**Urheberrecht** 341  
Rainer Jacobs

**Videokunst** 344  
Rudolf Frieling

**White Cube** 349  
Christian Kravagna

**Wiener Aktionismus** 353  
Barbara Hess

**Young British Artists** 357  
Holger Liebs

Namensregister 362  
Begriffsregister 373  
Impressum und Fotonachweis 375



## Kunst und Politik in den 1960er- und 70er-Jahren

Blickt man zurück auf die internationale Entwicklung der Moderne in den 1930er-Jahren, so lässt sich stark verkürzend feststellen, dass für diese Zeit in weiten Teilen des Kunstbetriebs die ideologisch bedingte Abschottung der modernen Formensprache gegenüber politischen oder sozialen Ansprüchen charakteristisch ist. Das Bestreben, die Kunst – im Gegensatz zu den Avantgarden der 1910er- und 20er-Jahre – von ihrem gesellschaftspolitischen Kontext abzukoppeln, fand seinen prägnantesten Ausdruck in Alfred H. Barrs Konzept für das 1929 gegründete Museum of Modern Art in New York. Auch wenn Barr, als Kunsthistoriker durchaus progressiv, erstmalig Architektur, Industriedesign, Fotografie und Film in die Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit eines Kunstmuseums einbezog, folgte er dem Gedanken einer geradlinig verlaufenden autonomen Kunstentwicklung, was ihm zudem die geplante institutionelle Musealisierung der Moderne erleichterte. Unterstützt wurde dieses Anliegen von Clement Greenberg, der vor allem in den 1940er- und 50er-Jahren der einflussreichste amerikanische Kunstkritiker war und sich besonders für den Abstrakten Expressionismus und die Farbfeldmalerei einsetzte. Er gilt als der entschiedenste Verfechter einer modernistischen Konzeption von Kunst, wonach diese seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine immer rigorosere Erforschung ihrer eigenen Mittel betreibt. Diese selbstreflexive und materialistisch orientierte Untersuchung des eigenen künstlerischen Mediums soll laut Greenberg all das eliminiert haben, was dem Medium – angeblich – nicht gemäß ist: geistige Dimensionen, gesellschaftliche Kontexte und mögliche politische Intentionen. Eine solche formalistisch ausgerichtete Kunstkritik geht davon aus, dass Qualitätsmaßstäbe rein werkimmanent festgelegt werden sollen, da sie nur so die gesellschaftliche Autonomie der Kunstproduktion deutlich machen kann. – Gerade das

ermöglichte allerdings die ideologische Instrumentalisierung des Abstrakten Expressionismus während des Kalten Krieges, indem dieser in den USA und vor allem in Westeuropa als ein Ausdruck von Freiheit gegenüber dem Totalitarismus des sowjetischen Systems präsentiert wurde.

Die Fixierung Greenbergs und seiner Anhänger auf das Visuelle und die damit verbundene Ignorierung alles Gesellschaftlichen forderten nicht nur den Widerspruch der KünstlerInnen der Pop Art, Minimal Art und Conceptual Art heraus, sondern auch die Kritik all jener, die sich explizit für gesellschaftspolitische Inhalte interessierten und ihre eigene künstlerische Praxis als immanent politisch begriffen. Historisch hatte sich bereits im Futurismus, im Dadaismus und Surrealismus, in der russischen Revolutionskunst konstruktivistischer Prägung und bei manchen VertreterInnen des Bauhauses gezeigt, dass gesellschaftspolitische Ziele auf unterschiedliche Weise zum Programm erhoben werden können. An diese avantgardistische Erbschaft der 1910er- und 20er-Jahre knüpften viele KünstlerInnen in den 60er-Jahren an, denn sowohl der Kunstbetrieb als auch das Alltagsgeschehen waren in einem besonderen Maße von politischen Interessenskämpfen gekennzeichnet. – Wenn in dem vorliegenden Text nur diesbezügliche Entwicklungen in Europa und Nordamerika berücksichtigt werden können, sei zumindest darauf hingewiesen, dass die verschiedenen Formen künstlerisch-politischer Praktiken ein weltweites Phänomen gewesen sind. Der im Jahre 1999 erschienene Ausstellungskatalog *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s* des New Yorker Queens Museum of Art bietet eine umfangreiche und vergleichende Übersicht. – Im Laufe der 1960er-Jahre erschien vielen KünstlerInnen der Kult um Autonomie, Ursprünglichkeit und Schöpferkraft, den noch die Anhänger und Apologeten des Abstrakten Expressionismus und auch der informellen Malerei betrieben, als nicht mehr zeitgemäß. Deshalb versuchten viele KünstlerInnen, die individuelle Autorschaft, die sich in der persönlichen und genialisch gebärdenden Hand-

## Das Spargel-Stilleben erworben durch die Initiative des Vorsitzenden des Wallraf-Richartz-Kuratoriums



Hermann J. Abs

Geboren 1901 in Bonn. – Entstammt wohlhabender katholischer Familie. Vater Dr. Josef Abs, Rechtsanwalt und Justizrat, Mitinhaber der Hubertus Braunkohlen AG. Brüggel, Erf. Mutter Katharina Lückerrath.

Abitur 1919 Realgymnasium Bonn. – Ein Sem. Jurastudium Universität Bonn. – Banklehre im Kölner Bankhaus Delbrück von der Heydt & Co. Erwirbt internationale Bankerfahrung in Amsterdam, London, Paris, USA.

Heiratet 1928 Inez Schnitzler. Ihr Vater mit Georg von Schnitzler vom Vorstand des IG. Farbenkonzerns verwandt. Tante verheiratet mit Baron Alfred Neven du Mont. Schwester verheiratet mit Georg Graf von der Goltz. – Geburt der Kinder Thomas und Marion Abs.

Mitglied der Zentrumspartei. – 1929 Prokura im Bankhaus Delbrück, Schickler & Co., Berlin. 1935-37 einer der 5 Teilhaber der Bank.

1937 im Vorstand und Aufsichtsrat der Deutschen Bank, Berlin. Leiter der Auslandsabteilung. – 1939 von Reichswirtschaftsminister Funk in den Beirat der Deutschen Reichsbank berufen. – Mitglied in Ausschüssen der Reichsbank, Reichsgruppe Industrie, Reichsgruppe Banken, Reichswirtschaftskammer und einem Arbeitskreis im Reichswirtschaftsministerium. – 1944 in über 50 Aufsichts- und Verwaltungsräten großer Unternehmen. Mitgliedschaft in Gesellschaften zur Wahrnehmung deutscher Wirtschaftsinteressen im Ausland.

1946 für 6 Wochen in britischer Haft. – Von der Alliierten Entnazifizierungsbehörde als entlastet (5) eingestuft.

1948 bei der Gründung der Kreditanstalt für Wiederaufbau. Maßgeblich an der Wirtschaftsplanung der Bundesregierung beteiligt. Wirtschaftsberater Konrad Adenauers. – Leiter der deutschen Delegation bei der Londoner Schuldenkonferenz 1951-53. Berater bei den Wiedergutmachungsverhandlungen mit Israel in Den Haag. 1954 Mitglied der CDU.

1952 im Aufsichtsrat der Süddeutschen Bank AG. – 1957-67 Vorstandssprecher der Deutschen Bank AG. Seit 1967 Vorsitzender des Aufsichtsrats.

Ehrenvorsitzender des Aufsichtsrats:

Deutsche Überseeische Bank, Hamburg – Pittler Maschinenfabrik AG, Langen (Hessen)

Vorsitzender des Aufsichtsrats:

Dahlbusch Verwaltungs-AG, Gelsenkirchen – Daimler Benz AG, Stuttgart-Untertürkheim – Deutsche Bank AG, Frankfurt – Deutsche Lufthansa AG, Köln – Philipp Holzmann AG, Frankfurt – Phoenix Gummiwerke AG, Hamburg-Harburg – RWE Elektrizitätswerk AG, Essen – Vereinigte Glanzstoff AG, Wuppertal-Elberfeld – Zellstoff-Fabrik Waldhof AG, Mannheim

Ehrenvorsitzender:

Salamander AG, Kornwestheim – Gebr. Stumm GmbH, Brambauer (Westf.) –

Süddeutsche Zucker-AG, Mannheim

Stellvertr. Vors. des Aufsichtsrats:

Badische Anilin- und Sodafabrik AG, Ludwigshafen – Siemens AG, Berlin-München

Mitglied des Aufsichtsrats:

Metallgesellschaft AG, Frankfurt

Präsident des Verwaltungsrats:

Kreditanstalt für Wiederaufbau – Deutsche Bundesbahn

Großes Bundesverdienstkreuz mit Stern, Päpstl. Stern zum Komturkreuz, Großkreuz Isabella die Katholische von Spanien, Cruzeiro do Sul von Brasilien. – Ritter des Ordens vom Heiligen Grabe. – Dr. h.c. der Univ. Göttingen, Sofia, Tokio und der Wirtschaftshochschule Mannheim.

Lebt in Kronberg (Taunus) und auf dem Bentgerhof bei Remagen.

Photo aus Current Biography Yearbook 1970 New York

Hans Haacke: *Manet-PROJEKT '74*, 1974, Serie von 10 Offsetdrucken und eine Farbfotografie, daraus: *Hermann J. Abs*



schrift der Kunstproduktion manifestierte, zurückzunehmen oder zu negieren. Neben entsprechenden Entwicklungen in der Pop Art, Minimal Art und Conceptual Art kam es in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre auch bei anderen künstlerischen Praktiken zu einer Infragestellung der expressiv agierenden Subjektivität. Damit entwickelte sich ein starkes Interesse an der kritischen Betrachtung gesellschaftlicher, ökonomischer und politischer Zusammenhänge, das heißt, es kam zu einer ausgeprägten Politisierung von Teilen des Kunstbetriebes. Dies erfolgte in einem Wechselverhältnis zur antiautoritären und antiimperialistischen Studentenrevolte, der sogenannten 68er-Bewegung. Die in Europa und in den USA vor allem von StudentInnen, Linksintellektuellen und BürgerrechtlerInnen geführten Auseinandersetzungen waren eine der folgenreichsten politischen Kultur- und Protestbewegungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Kritik der jungen Generation zielte auf den Kapitalismus und den Imperialismus der westlichen Industriestaaten, auf veraltete Bildungssysteme und Medienmonopole, auf den Krieg in Vietnam sowie auf rassistische und sexistische Unterdrückung. In Deutschland führte auch die fehlende Bereitschaft der Vätergeneration, sich kritisch und konsequent mit dem Nationalsozialismus auseinanderzusetzen, zu verschiedenen Formen vehemente Kritik.

Für die künstlerisch-politische Praxis der 1960er- und 70er-Jahre ging es um die Frage: Wie lässt sich im aktuellen Kontext das von Gesellschaftsutopien getragene Projekt der historischen Avantgardebewegungen aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wieder aufnehmen, das André Breton 1924 in seinem ersten *Manifeste du surréalisme* auf die Formel gebracht hatte, es gelte endlich »die Poesie zu praktizieren«? Schon der französische Dichter Lautréamont hatte im 19. Jahrhundert mit Nachdruck gefordert: »Die Poesie muss von allen gemacht werden.« Daran anknüpfend organisierte der Kunsthistoriker Pontus Hultén 1969 im Moderna Museet in Stockholm eine Ausstellung mit dem

signifikanten Titel *Poetry must be made by all! Transform the world!* Es ging ihm dabei nach seinen Worten um die Verbindung von »radikaler Kunst und revolutionärer Politik«. Hultén präsentierte neben russischer Revolutionskunst der 1920er-Jahre unter anderem Graffiti der Pariser Mairevolte, die 1968 mit dem Slogan »Die Fantasie an die Macht« angetreten war. In diesem Jahr hatten KunststudentInnen die Pariser École des Beaux-Arts besetzt und einen Beitrag zu den damaligen politischen Aktionen, Streiks und Demonstrationen geliefert, indem sie Politparolen auf die Wände gesprüht und angriffslustige Siebdrucke in den Straßen der Stadt plakatiert hatten. Dies geschah unter anderem unter dem Einfluss der *Situationistischen Internationale* und ihrem Theoretiker Guy Debord, der ein Jahr zuvor in seinem Buch *Die Gesellschaft des Spektakels* die Funktionsweisen von Macht und Herrschaft in der bürgerlichen Gesellschaft kritisch analysiert hatte. In dem Stockholmer Ausstellungskatalog von Pontus Hultén sind prägnanterweise den abgebildeten Graffiti von der Pariser Mairevolte Ausschnitte aus Herbert Marcuses Buch *Versuch über Befreiung* beigefügt. Denn mit seinem Essay von 1969 hatte der marxistische Philosoph die Praxis der französischen Jugendrevolte als die von ihm erhoffte Aufhebung der kulturellen Produktion gedeutet, mit der die Kunst nach seiner Ansicht ins Leben übertreten und die bürgerlichen Verhältnisse revolutionieren sollte. Von den KünstlerInnen forderte er programmatisch, ihre Arbeit als »Architektur einer freien Gesellschaft« zu begreifen.

Marcuses Metapher für die propagierte Mitwirkung der KünstlerInnen am Aufbau einer neuen Gesellschaft findet sich in ähnlicher Form auch bei Joseph Beuys. Mit messianischem Sendungsbewusstsein proklamierte der Künstler, dass jeder Mensch – nach seinen Worten – »zu einem Mitgestalter, einem Plastiker oder Architekten am sozialen Organismus« werden solle. Im Sinne seiner Theorie der »Sozialen Plastik« stellte er einen erweiterten, das heißt gesellschaftlichen, Kreativitätsbegriff auf, der an die soziale Gestal-

tungsfähigkeit jedes Menschen appellierte. »Nur ein so revolutionierter Kunstbegriff« könne sich, wie Beuys 1974 meinte, »zu einer politischen Produktivkraft« formieren. Dabei war »der freie demokratische Sozialismus« sein erklärtes gesellschaftspolitisches Ziel. Diese zukünftige Gesellschaftsordnung bezeichnete er ausdrücklich als ein »Gesamtkunstwerk«. Beuys war bemüht, seinen Vorstellungen nicht nur als symbolisch agierender Schamane und Schöpfer präziöser Objekte nachzukommen, sondern gründete 1967 die pazifistische Deutsche Studentenpartei, 1971 die Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung und 1973 die Free International University; 1979 kandidierte er in der Partei der Grünen sogar für das Europa-Parlament und 1980 für den Deutschen Bundestag.

Ein weiterer Künstler, der seine Kunst ebenfalls – wenn auch auf plakative Weise im Vergleich zu Beuys – als bewusstseinserweiterndes Potenzial und als Instrument kritischen Widerstands begriff, war der Maler Jörg Immendorff. Mit seinen Bildern, die einem erzählerischen Realismus verpflichtet sind, forderte er zu Beginn der 1970er-Jahre von seinen BetrachterInnen beziehungsweise von seinen KollegInnen: *Dem Volke dienen mit Pinsel und Farbe* (1971) und *Vorwärts im Aufbau der antiimperialistischen Kulturfront* (1973), oder er fragte mit erhobenem Zeigefinger: *Wo stehst Du mit Deiner Kunst, Kollege?* (1973). Mit dieser marxistisch und maoistisch geprägten Agitationskunst propagierte Immendorff eine – wie er sagte – »klare Parteinahme gegen Ausbeutung und Unterdrückung«. Bereits 1968 hatte auch der italienische Maler Renato Guttuso verlangt: »Die Kunst muss Teil des revolutionären Prozesses sein wie die politische Organisation, die Guerilla, die Barrikade [...]«. Beide Künstler bemühten sich mit ihrer radikalen oppositionellen Haltung und politischen Parteinahme um die Mobilisierung einer Gegenöffentlichkeit. Die auf Dauer unüberbrückbare Differenz zwischen einem so hohen politischen Anspruch und den eingeschränkten künstlerischen Möglichkeiten führte bei Immendorff im Laufe der 1980er-Jahre

zu einer bildnerischen Aufweichung der politischen Ideale und zu einer verstärkten Hinwendung zu autobiografischen Themen.

Auf ganz andere Art hat sich Hans Haackes künstlerisch-politische Praxis entwickelt. Nach der Auseinandersetzung mit physikalischen und biologischen Phänomenen in den 1960er-Jahren wandte er sich am Ende des Jahrzehnts – nach seinen Worten – verschiedenen »gesellschaftlichen Realzeitsystemen« zu. Als New Yorker Konzeptkünstler, der formalästhetisch die Verbindung von Fotografie und Text favorisiert, beschäftigt er sich seitdem auf analytische Weise mit den Bereichen Politik, Kultur und Wirtschaft, wobei seine strategischen Instrumente zur Kritik gesellschaftlicher Missstände die Recherche und sachliche Dokumentation sind. Sein besonderes Interesse gilt den institutionellen und ökonomischen Rahmenbedingungen der Kunst. Haacke stellt immer wieder die angebliche Neutralität des musealen Raumes infrage; er analysiert und untergräbt damit die bürgerliche Illusion von der Zweckfreiheit und Autonomie der Kunst. Mit seinem *Manet-PROJEKT '74*, bestehend aus zehn Offsetdrucken und einer Farbfotografie, dokumentiert Haacke den Weg von Édouard Manets 1880 gemaltem Spargel-Stilleben von der Staffelei über diverse Kunsthändler und Privatsammler bis zum 1968 erfolgten Ankauf durch das Kuratorium und die Förderer-Gesellschaft des Kölner Wallraf-Richartz-Museums. Die Akkumulation des kulturellen Kapitals eines Kunstwerks wird deutlich anhand seiner bedeutenden Vorbesitzer, seiner konkreten Wertsteigerung – ablesbar an den jeweiligen Verkaufspreisen –, seiner einflussreichen Fürsprecher und ihrer wirtschaftlichen Stärke. Haackes Offenlegung des spezifischen Beziehungsgeflechts von Kunst und Kapital und die Dokumentation der kulturpolitischen Definitionsmacht der privatwirtschaftlichen Förderer führte 1974 zum Ausstellungsverbot der Arbeit durch das Kölner Museum.

Für amerikanische KünstlerInnen war um 1970 einer der vorherrschenden Beweggründe für eine künstlerisch-politische Praxis der Krieg der USA



in Vietnam. Neben Installationen von Edward Kienholz und Mark di Suvero, Gemälden von Leon Golub und Nancy Spero, Performances von Carolee Schneemann und Chris Burden und aufsehenerregenden Projekten der New Yorker KünstlerInnengruppe *Guerilla Art Action Group* beschäftigt sich auch Martha Roslers Arbeit *Bringing the War Home* von 1967–1972 eindringlich mit diesem Thema. Der Titel war gleichzeitig ein gängiger Slogan des damaligen politischen Protests gegen den amerikanischen Imperialismus in Südostasien. In ihren Fotomontagen konfrontiert Rosler schreckenerregende Fotografien der Kriegsberichterstattung mit idyllischen Motiven aus amerikanischen Lifestyle-Magazinen. Die Wahrnehmung des Krieges im amerikanischen Fernsehen und in der Presse als ein Konflikt in weiter Ferne wurde somit zu einer bildlich greifbaren und schockierenden Erfahrung im Kontext der eigenen, als heile Welt idealisierten Umgebung. Und wenn zum Beispiel auf einem der Bilder eine Hausfrau Vorhänge mit einem Staubsauger reinigt, während der Blick durch das Fenster bewaffnete Soldaten in einem Schützengraben zeigt, ist dies außerdem eine kritische Anspielung auf geschlechtsspezifisch stereotype Rollenbilder. Roslers künstlerische Produktionen sind oftmals in einem explizit feministischen Kontext angesiedelt, der deutlich macht, dass auch das Private immer eine gesellschaftspolitische Dimension hat.

Rosler publizierte ihre Fotomontagen in den USA in politischen Zeitungen und Zeitschriften und präsentierte sie erst viel später in Kunstausstellungen. Diese Positionierung ihrer Arbeiten in den sogenannten Massenmedien ist ein Beispiel für das um 1970 weitverbreitete Ziel einer massenhaften Rezipierbarkeit der künstlerischen Aussagen und damit für die Hoffnung auf die Möglichkeit einer grundlegenden Veränderung des gesellschaftlichen Bewusstseins. In diesem Sinne agierte auch der deutsche Künstler KP Brehmer, als er 1966 nachdrücklich forderte: »Werft Eure Paletten auf den Misthaufen. Lasst Eure Produkte in Druckmaschinen rotieren. Die

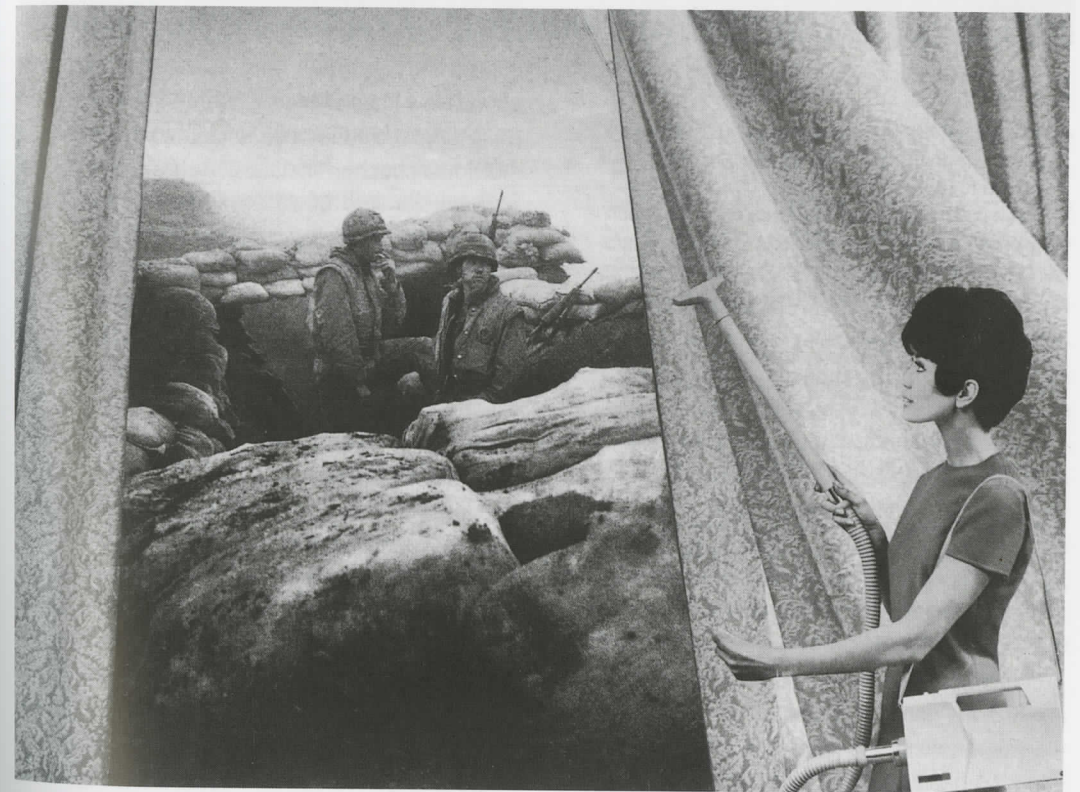
Kunstpostkarte in jedes Haus!« 1972 forderte auch sein Berliner Galerist René Block mit ähnlichem Impetus: »Das Multiple muß in die Schulen!« Die Produktion sollte entsprechend der Logik des industriellen Prozesses nicht mehr an den Status des individuell hergestellten Unikats gebunden sein; sie sollte vielmehr für eine Demokratisierung der Kunst beziehungsweise des Kunstkonsums sorgen. Als Mittel dienten die Massenmedien – wie bei Martha Roslers reproduzierten Fotocollagen und Cartoons oder den zum Teil ausschließlich für Zeitschriften geschaffenen Beiträgen (Fotografien, Zeichnungen, Anzeigen und Texte) von Dan Graham; oder die quasi-industriell multiplizierten Objekte (Multiples) und auflagenstarken Druckgrafiken wie bei KP Brehmers und Klaus Staecks Plakaten, Grafiken und Postkarten. Die etwa ab Mitte der 1960er-Jahre praktizierte strategische Produktion von politischer Auflagenkunst war allerdings auf Dauer mit dem grundsätzlichen Problem der Erreichbarkeit breiter Käuferschichten konfrontiert. Deshalb wurde das Ziel, mit möglichst zahlreichen Druckgrafiken und Objekten in der Bevölkerung ein politisches Bewusstsein zu erzeugen, am Ende der 1970er-Jahre weitgehend aufgegeben. Doch für die Idee der Demokratisierung und Politisierung der Kunst blieben die Massenmedien, wie sie etwa Rosler und Graham benutzt haben, für manche KünstlerInnen ein grundsätzlich attraktives, weil funktionales Mittel.

Für diese Hoffnung oder Überzeugung, die Massenmedien für die eigenen Absichten instrumentalisieren zu können, war die intensive Rezeption, die dem Philosophen Walter Benjamin in den 1960er- und 70er-Jahren zuteil wurde, von zentraler Bedeutung. Sein Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* – 1936 für die *Zeitschrift für Sozialforschung* verfasst – spielte dabei eine besondere Rolle, da er darin ausdrücklich eine »Politisierung der Kunst« propagierte. Der Text wurde in Deutschland 1955 und 1963 neu verlegt und fand auch im Ausland weite Verbreitung. Wie Jürgen Habermas bemerkte, hat der Verfasser »das Verhältnis von

Kunst und politischer Praxis [...] vornehmlich unter dem Gesichtspunkt der organisatorischen Verwertbarkeit der Kunst für den Klassenkampf gesehen«. Durch die modernen Reproduktionstechniken vor allem des Films und der Fotografie, die die Aura des Kunstwerks aufheben würden, trat nach Benjamins Auffassung an die Stelle der individuellen, kontemplativen Hinwendung zur Kunst deren massenhafte, kollektive Rezeption. Er hoffte, dass sich zum Beispiel die Zuschauermassen in den modernen Kinopalästen zu einer neuen, kritisch reflektierenden Gemeinschaft formierten. Benjamin sprach damit den modernen Massenmedien und dem technologischen Fortschritt eine gesellschaftlich emanzipatorische, also politische Qualität zu, wie sie dann KünstlerInnen wie Rosler, Graham, Brehmer oder Staeck einzusetzen gedachten. Nachdem Martha Rosler um 1970 einige ihrer künstlerisch-politischen

Aussagen in Zeitungen und Zeitschriften hatte positionieren können, platzierte sie 1989 ihr Projekt *Housing is a Human Right* sehr öffentlichkeitswirksam am New Yorker Times Square. An einer großen elektronischen Anzeigentafel, die auch Jenny Holzer und Nancy Spero wenige Jahre zuvor genutzt hatten, stellte Rosler in Schrift und Bild die drastischen Kürzungen des staatlichen Etats für den sozialen Wohnungsbau dem steilen Anstieg der Obdachlosenrate in den USA gegenüber.

Abschließend kann unter einer künstlerisch-politischen Praxis, wie sie exemplarisch anhand von Beuys, Immendorff, Haacke und Rosler erläutert wurde, ein Vorgehen verstanden werden, das auf ausdrückliche Weise politische Intentionen verfolgt. Dies beinhaltet die Möglichkeiten, neue Gesellschaftsentwürfe zu entwickeln, Kritik an repressiven gesellschaftlichen Strukturen zu



Martha Rosler: *Bringing the War Home*, 1967–1972, Serie von 20 Fotomontagen, daraus: *Cleaning the Drapes*



üben und emanzipatorische Mitsprache einzufordern, institutionskritische Fragen zu stellen, hegemoniale Diskurse zu analysieren und politische oder etwa ökonomische Zusammenhänge offenzulegen. Eine solche Kunst reklamiert für sich immer einen progressiven Aussagen- und Geltungsanspruch; sie behauptet eine besondere gesellschaftliche Relevanz, da es um Themen geht, die über die Belange des einzelnen Menschen hinausreichen. Natürlich kann es dabei nur selten um direkt greifbare politische Veränderungen gehen als vielmehr um eine Veränderung des politischen Denkens und der langfristigen gesellschaftlichen Willensbildung.

Hubertus Butin

#### Literatur

Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Frankfurt am Main 1963.

Werner Hofmann: *Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns*, Köln 1969.

*Kunst und Politik*, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Karlsruhe 1970.

*Kunst im politischen Kampf. Aufforderung – Anspruch – Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover, Hannover 1973.

Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.

*um 1968. konkrete utopien in kunst und gesellschaft*, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1990.

*Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 9, hg. v. Ursula Frohne und Jutta Held, Göttingen 2008.

*Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er–80er / Südamerika / Europa*, hg. v. Hans D. Christ und Iris Dressler, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Ostfildern 2010.

*Art and Civil Rights in the Sixties*, hg. v. Teresa A. Carbone und Kellie Jones, Ausst.-Kat. Brooklyn Museum, New York 2014.

## Kunst und Politik in den 1980er- und 90er-Jahren

Wie der vorhergehende Artikel zeigt, erfolgte in den 1960er- und 70er-Jahren eine programmatische Politisierung von Teilen des Kunstbetriebs, welche die kulturelle Produktion als eine explizit gesellschaftsbezogene Praxis auffassten. Die in diesem Sinne arbeitenden KünstlerInnen wollten eine grundlegende Veränderung des gesellschaftspolitischen Bewusstseins erreichen. Obwohl auch noch in den nachfolgenden Jahren verschiedene Formen einer politisierten Kunstpraxis aufrechterhalten wurden, formulierten am Ende der 1970er-Jahre zahlreiche KünstlerInnen in Europa und Nordamerika ein anderes Selbstverständnis. Im internationalen Ausstellungsbetrieb dominierten vor allem in den 1980er-Jahren die VertreterInnen der deutschen Heftigen Malerei, der italienischen Transavanguardia, der französischen Figuration libre und des amerikanischen New Image Painting. Deren VertreterInnen pflegten die traditionelle subjektzentrierte Aura individualistischer Meisterschaft; ihre Arbeiten affirmierten das Einzelwerk und seine kunstmarktkompatible Rolle. Besonders die neo-expressionistische Malerei mit ihrem oftmals pathetischen Ausdrucksgestus vermittelte sich in einem postmodernen Historismus. Rückblickend kritisierte 1990 der Kunsthistoriker Benjamin H. D. Buchloh, dass sich in dieser Zeit selbst weite Teile der Kunstkritik ausschließlich »an den Interessen der Händler, Spekulanten und Investoren und an der fieberhaften Casinomenalität der neuen ›Sammler‹« orientiert hätten.

Im Gegensatz zu Europa zeigten sich in den USA nach den 1960er- und 70er-Jahren auch im nachfolgenden Jahrzehnt deutlichere Formen einer gesellschaftskritischen Kunstpraxis. Der amerikanische Präsident Ronald Reagan läutete eine politisch konservative Wende ein, in deren Folge drängende soziale Probleme weitgehend ignoriert wurden. Nicht zuletzt dieser politische Backlash forderte dezidiert politisch agierende



Group Material: *AIDS Timeline*, 1989, Ausstellung im University Art Museum, Berkeley/California

Kollektive wie *ACT UP*, *General Idea*, *Gran Fury*, *Group Material*, *Guerrilla Girls* und *Paper Tiger Television* heraus. Sie nahmen zielgerichtet Stellung zu Themen wie Rassismus, Sexismus, Golfkrieg, Stadtentwicklung, Gentechnologie oder AIDS-Politik. In der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre formierten sich interventionistische Gruppen wie *ACT UP* und *Gran Fury*, die angesichts der zunehmenden Verbreitung von AIDS Kritik übten an den unzureichenden staatlichen Gesundheitsprogrammen und an der Diskriminierung von Betroffenen.

Als ein weiteres konkretes Beispiel für eine Vorgehensweise, die sich mit dieser Thematik auseinandergesetzt hat, lässt sich eine Arbeit des KünstlerInnen-Kollektivs *Group Material* anführen: Die Gruppe konzipierte 1989 am University Art Museum in Berkeley/Kalifornien eine *AIDS Timeline*, eine textuelle und bildhafte Ausstellung über die Entwicklung der AIDS-Krise. Mit diesem Projekt sollte dem defizitären öffentlichen Diskurs über das Thema AIDS entgegengearbei-

tet werden. Die neo-konzeptuelle Ästhetik der Installation setzte zwar in erster Linie auf die Vermittlung konkreter Fakten und Aussagen, doch sie erschöpfte sich nicht in einer reinen Wissensvermittlung: In der Präsentation wurden Informationen und Materialien chronologisch strukturiert und netzartig zu einer umfassenden Dokumentation verbunden, die auch formalästhetische Aspekte berücksichtigte. Die durchgeführten Recherchen und Analysen umfassten Themenbereiche wie Politik, Medienrepräsentation, Medizin und Wissenschaft, Bürgerinitiativen und aktivistische Gruppenarbeit. Anhand von eigenen und fremden Texten, Statistiken, Fotografien, Filmen, Objekten, künstlerischen Einzelarbeiten und massenkulturellen Bildwerken stellte *Group Material* eine Geschichte der politischen und sozialen Entwicklungen und Bedingungen der AIDS-Krise anschaulich dar und gab damit einem gesellschaftlich marginalisierten Problem eine öffentliche Sichtbarkeit. Gleichzeitig diente das Ausstellungsprojekt als öffentliches Diskussionsforum,