

//Martin Krenn

Das Politische in sozialer Kunst

Intervenieren in soziale Verhältnisse

Dieser Text beschäftigt sich mit Kunst als soziale Praxis und wird dabei versuchen, das spezifische politische Potential dieser Kunstform herauszustreichen, und gleichzeitig untersuchen, wo die besondere ästhetische Qualität von sozialer Kunst liegt und welche Bedeutung für sie künstlerische Autonomie hat. *(1)

Im ersten Teil wird ausgehend von der Frage, ob soziale Praxis überhaupt Kunst sein kann, der Dialog als eine ästhetische Methode der Kunst eingeführt. Das Problem der Definition von gesellschaftlicher Relevanz von sozialer Kunst wird anhand grundsätzlicher Überlegungen zu den Begriffen des Politischen, der Politik und deren Rolle in der Kunst erörtert. Der zweite Teil gibt Einblicke in meine künstlerische Praxis und beschreibt drei Kunstprojekte: „Die ganze Welt in Zürich“ (2015/2016), „Gedenktafel Hotel Metropol“ (2015), „Mahnmal Friedenskreuz St. Lorenz“ (2016). Anhand dieser Beispiele werden in der Schlussbemerkung die theoretischen Überlegungen des ersten Teils konkretisiert und weitergedacht.

Kunst und soziale Praxis

Das Feld der sozialen Kunst wurde in den letzten Jahrzehnten immer weiter ausdifferenziert. In den 1990er Jahren gab es noch eine intensive Grundsatzdebatte darüber, ob soziale Kunst *(2) überhaupt als Kunst anerkannt werden dürfe. *(3) Im Jahr 1997, an der Hochschule für angewandte Kunst, wurde meine geplante Diplomarbeit, ein dialogisches Projekt zu Machtstrukturen im Schulsystem, vom damaligen Meisterklassenleiter Adolf Frohner abgewiesen. Die Begründung lautete, dass es sich bei diesem Thema um Sozialarbeit handle und diese nichts an einer Kunstuniversität verloren hätte. Andere soziale Kunstprojekte, wie jene der WochenKlausur oder von Christine und Irene Hohenbüchler, waren im Wiener Universitätsumfeld ebenfalls umstritten. Schließlich verwies auch der Titel des Buches „But is it art?“ (Nina Felshin, 1995),  *(16) eine umfangreiche Anthologie aktivistischer und sozial engagierter Kunst, darauf, dass zu jener Zeit sozial engagierte Kunst weltweit noch nicht als Kunst anerkannt war.

Seit der Jahrtausendwende hat sich soziale Kunst jedoch in der Kunstwelt etabliert. Kunstwerke, Kunstaktionen und Kunstprojekte dieser Kunstsparte, allen voran die soziale Plastik Joseph Beuys', die bereits in den 1960er/1970er Jahren entstanden ist, sind heute nicht mehr aus dem Studium der Kunstgeschichte wegzudenken. Die Projekte und Werke der sozialen Kunst der 1990er Jahre sind ebenfalls Teil der Museumslandschaft geworden und werden an Kunstuniversitäten und -akademien gelehrt und beforscht. Dennoch und gerade weil soziale Kunst Teil des professionellen Mainstreams geworden ist, sollte man nicht aufhören, die Frage nach ihrer spezifischen ästhetischen Qualität und ihres ihr eigenen Kunstcharakters zu stellen. Einerseits um mehr Klarheit in Bezug auf die Vielfalt der Begriffe *(4) des sich immer weiter ausdifferenzierenden Diskurses rund um soziale Kunst zu gewinnen, andererseits um auch die politische Dimension, welche in diesen Praxen liegt, besser erforschen zu können.

Die Definition „Socially Engaged Art“ von Nato Thompson, Chief Curator von

Creative Time, fasst einige Hauptmerkmale sozialer Kunst zusammen.

“Socially engaged art is on the rise, shaking up foundations of art discourse, and sharing techniques and intentions with fields far beyond the arts. But unlike its avant-garde predecessors such as Constructivism, Futurism, or Dadaism, socially engaged art is not an art movement. Instead, these cultural practices indicate new ways of life that emphasize participation, challenge power, and span disciplines ranging from urban planning and community work to theater and the visual arts.” (Thompson 2011)  (*13)

Um der Vielheit, auf welche Nato Thompson hinweist, gerecht zu werden, verwende ich neben dem Begriff „Soziale Kunst“ auch den Begriff „Soziale Kunstpraxen“. Der Plural verweist darauf, dass es sich hier nicht um eine Kunstströmung handelt, „sozial“ zeigt auf ein Miteinander, aber auch auf einen möglichen Konflikt, „Kunstpraxen“ verdeutlicht, dass das nicht mehr physische Werk im Vordergrund steht, sondern der Prozess des Gestaltens.

Was will soziale Kunst?

Soziale Kunst hat ihren Ursprung in der klassischen Avantgarde Anfang des letzten Jahrhunderts. Laut dem Kunst- und Literaturwissenschaftler Peter Bürger lag der Anspruch der Avantgarde nicht so sehr in der Zerstörung der Institution Kunst, vielmehr sollte Kunst durch die Avantgarde in Lebenspraxis überführt werden (Bürger 1995: 98).  (*4) Bürgers Schlussfolgerung ist jedoch, dass die AvantgardistInnen genau an diesem Anspruch gescheitert seien. Tatsächlich sind ihre einst gesellschaftsrevolutionären und antibürgerlichen Aktionen, Werke und Manifeste nach wenigen Jahren in ihr Gegenteil verkehrt und vom Kunstmarkt einverleibt worden. Der Besitz großer Werke der Dadaisten, Surrealisten, russischer Futuristen oder Konstruktivisten, die einst zu Revolution und gesellschaftlichem Aufbruch aufriefen, sind heute für die, die es sich leisten können, zum Statussymbol und zur Wertanlage geworden. Den avantgardistischen Kunstströmungen nach 1945, die Peter Bürger unter dem Begriff Neoavantgarde zusammenfasst, erging es ähnlich. Bürger zieht rückblickend den Schluss, dass diese zweite Avantgarde von vornherein zum Scheitern verurteilt gewesen sei.

„Obwohl die Neoavantgarden zum Teil die gleichen Ziele proklamieren, wie die Vertreter der historischen Avantgardebewegungen, kann der Anspruch auf eine Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis innerhalb der bestehenden Gesellschaft nach dem Scheitern der avantgardistischen Intentionen nicht mehr ernsthaft gestellt werden.“ (Bürger 1995: 45)  (*4)

Die Argumentation Bürgers wird hier problematisch, da sie die Potentiale einer partiellen Weiterführung der historischen Avantgarde verkennt. Kunst mag es nicht gelingen, im jeweiligen Kontext zur Gänze in Lebenspraxis überführt zu werden, aber es ist ein Fehlschluss, deshalb von einem generellen Scheitern der Intention an sich zu sprechen. Übersehen wird, zu welcher unterschiedlichen und komplexen Ausformungen die Avantgarde in der Kunst geführt hat. Vielmehr ist es so, dass die Intention der Avantgarde und Neoavantgarde Kunst in Lebenspraxis zu überführen partiell gescheitert ist. Das bedeutet auch, dass sie partiell gelungen ist. Das Verständnis von Kunst als Prozess und dialogischem konfliktreichen Erfahrungsraum hat sich in der Kunst über weite Strecken durchgesetzt, es ist eigentlich aus einer heutigen Kunstpraxis nicht mehr wegzudenken. Im Rahmen meiner Forschung zeigt sich, dass es aktuellen sozialen Kunstpraxen sogar besser gelingt, Kunst in Lebenspraxis zu überführen als zur Zeit der Avantgarde. Der Grund dafür liegt darin, dass soziale Kunst bescheidener auftritt, die jeweiligen Projekte längerfristig angelegt sind und dadurch besser nachhaltige soziale Prozesse in Gang gesetzt

werden können. Im Gegensatz zur Avantgarde, die auf einem emphatischen Bekenntnis zur Revolution fußte, welches sich meist im ästhetischen Schock manifestierte, interveniert soziale Kunst schrittweise in die sozialen Verhältnisse der Gesellschaft.

Dialog als Methode und Prinzip

Das dialogische Prinzip, welches für soziale Kunstpraxen seit der Avantgarde zentral ist, findet in Grant Kesters Konzept der Dialogical Aesthetics (2004)  (*7) eine umfassende kunsttheoretische Fundierung. Kester fasst die jüngere Entwicklung in der zeitgenössischen Kunst, wie jene der KomplizInnenschaft, Allianzenbildung, Partizipation und der Kollaboration als ästhetische Phänomene auf. Kester stellt den durch KünstlerInnen geschaffenen Dialog mit den RezipientInnen und den Projektbeteiligten in den Mittelpunkt des ästhetischen Interesses. Im Gegensatz dazu kritisiert Kester den Diskurs der Moderne, der Ästhetik möglichst unabhängig und unbeeinflusst von Politik und Gesellschaft positioniert hatte.

Ausgehend von Kesters Untersuchungen und von meiner eigenen Erfahrung, sehe ich die besondere Qualität der Dialogischen Kunst darin, dass sie auf eine Beziehung zwischen involvierten BetrachterInnen (Partizipation), am Projekt Beteiligten (Kooperation und Co-Konzeption) und den KünstlerInnen (Mediation und Konzeption) setzt. Der wechselseitige Austausch bildet die ästhetische Erfahrung. Dialogische Kunst ist eine soziale Kunst.

Die politische Relevanz sozialer Kunst

Für die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe hat sowohl Kunst eine politische Dimension als auch das Politische eine ästhetische Dimension, somit macht für sie eine Unterscheidung zwischen politischer und unpolitischer Kunst keinen Sinn:

“From the point of view of the theory of hegemony, artistic practices play a role in the constitution and maintenance of a given symbolic order, or in its challenging, and this is why they necessarily have a political dimension. The political, for its part, concerns the symbolic ordering of social relations, and this is where its aesthetic dimension resides. This is why I believe that it is not useful to make a distinction between political and non-political art.” (Mouffe 2013: 185)  (*11)

Meines Erachtens sollte jedoch der Begriff „Politische Kunst“ nicht aufgeben werden. Er dient dazu, die unterschiedlichen Herangehensweisen und Umsetzungen künstlerischer Projekte/Werke, als politische oder unpolitische zu markieren. Die politische Dimension der sozialen Kunst zeigt sich etwa darin, dass sie mit ästhetischen Methoden konkret in soziale Verhältnisse interveniert und dadurch eine gegebene symbolische Ordnung durchbrechen kann. Im Gegensatz dazu findet man zahlreiche Kunstrichtungen, die dezidiert unpolitisch sind. Ihre Intention ist es nicht, in soziale Verhältnisse zu intervenieren, oder partizipatorische und dialogische Prozesse zu initiieren. Auch wenn theoretisch jede Form der Kunstproduktion bis zu einem gewissen Grad politisch ist, denn auch scheinbar neutrale „unpolitische“ Kunst ist politisch, da sie den Status Quo stützt, zeigen sich in der Praxis gewaltige Unterschiede im Politikverständnis und in der politischen Relevanz. Die Antinomie lautet somit: Nicht alles ist „Politische Kunst“, auch wenn Kunst immer politisch ist.

Verfolgt man den Diskurs rund um Politische Kunst, dann wird deutlich, dass innerhalb dieser Kategorie vor allem zwei Formen von Kunst verhandelt werden, auf der einen Seite Kunst, die sich einem politischen System unterwirft - das radikalste Beispiel wäre die Propaganda-Kunst des Nationalsozialismus. Auf der anderen Seite steht eine Kunst, die ungehorsam ist, da sie auf demokratischen Prinzipien, wie

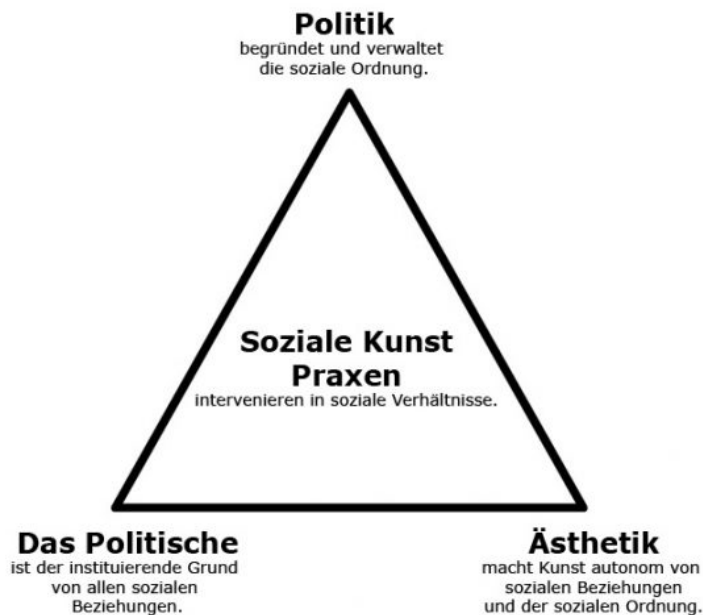
jenen der Gleichheit, Freiheit und/oder der Solidarität bzw. Wertschätzung von Differenz, basiert. Kunst, die sich dem politischen System unterwirft, sollte meines Erachtens der Begriff „Politische Kunst“ abgesprochen werden, da ihr ihre ästhetische Autonomie abhandenkommt und sie vielmehr zum Design der vorherrschenden Politik wird. Soziale Kunst fällt aus meiner Sicht viel eher in die Kategorie Politische Kunst, vor allem dann, wenn sie sich mittels ihrer Ästhetik autonom macht und dadurch eine spezifische künstlerische Widerständigkeit und Experimentalität entfaltet. Nur auf dieser Basis kann sie einen experimentellen „Aushandlungsraum“ für das Politische und Politik erschaffen, welcher sich von bereits bestehenden Kommunikationsräumen und dem positivistischen Ansatz des Social Designs in der Architektur unterscheidet.

Um diesen „Aushandlungsraum“ besser untersuchen zu können, ist ein Denken der „politischen Differenz“ hilfreich. Chantal Mouffee (2013: 9)  (*11) definiert diese Differenz auf folgende Weise: „By ‘the political’, I refer to the ontological dimension of antagonism, and by ‘politics’ I mean the ensemble of practices and institutions whose aim is to organize human coexistence. These practices, however, always operate within a terrain of conflictuality informed by ‘the political’“. Die „politische Differenz“ unterscheidet Politik im Sinne „alltäglicher“ Politik von dem Politischen, das jenseits des tagespolitischen Handelns liegt. Durch die „politische Differenz“ werden grundsätzliche politische Spannungslagen beschreibbar, die sich dem Zugriff profanen politischen Entscheidens und pragmatischen Regierens entziehen.

Im Sinne dieser Differenz prägt der Soziologe und Philosoph Oliver Marchart den Begriff der „minimalen Politik“, der sowohl als Weiterführung von, aber auch in Abgrenzung zu dem Begriff der „Mikropolitik“ von Gilles Deleuze und Felix Guattari gedacht ist (vgl. Adolphs/Karakayalı 2007).  (*15) Im Gegensatz zur „Mikropolitik“, welche Minorität und individuelle Taktik politisch fasst, definiert Marchart „minimale Politik“ als eine Form des Politischen, welche die Kriterien der Organisation, des Majoritär-Werdens, der Strategie, und der Kollektivität erfüllt (Marchart 2010: 318).

 (*10)

Der Dreifachcharakter von sozialer Kunst



„Der Dreifachcharakter von sozialer Kunst“, 2016, Diagramm: Martin Krenn

Auf Basis demokratischer Prinzipien, wie jene der Freiheit, Gleichheit und einer Solidarität, welche das Potential hat, die eigene Identität zu hinterfragen, ohne den anderen zu stigmatisieren, der Kriterien der „Minimalen Politik“ sowie einem grundlegenden Verständnis von dialogischer Kunst als „Aushandlungsraum“, der zwischen den Polen von Politik, dem Politischen und Ästhetik aufgespannt wird, lässt sich das Potential von sozialen Kunstpraxen wie folgt theoretisch fassen.

Politik: Soziale Kunstpraxen, welche die soziale Ordnung verändern wollen, agieren zugleich innerhalb derselben. Über die Anerkennung der Notwendigkeit einer sozialen Ordnung intervenieren sie in Politik und verlassen das Terrain der Kunst.

Das Politische: Soziale Kunstpraxen adressieren die politische Dimension des Sozialen und begründen eine minimale soziale Bewegung, und/oder sie schließen sich einer bereits bestehenden sozialen Bewegung an. Sie fußen auf der instituierenden Kraft des Politischen, die die Ordnung der Politik in beharrlicher Bewegung durchbricht und destabilisiert. Sie sind gezwungen, für künstlerische Autonomie zu kämpfen, um nicht auf politisches Design reduziert zu werden. Soziale Kunstpraxen illustrieren somit nicht die Inhalte einer sozialen Bewegung, sondern durch soziale Kunst wird eine soziale Bewegung mit ästhetischen Mitteln von innen heraus (mit-)geformt und gegründet.

Ästhetik: Der Weg zur künstlerischen Autonomie erfordert, sich nicht von außen auf bestimmte Inhalte festlegen zu lassen und im Extremfall sogar das Nützliche zu negieren. Die ästhetische Dimension von sozialen Kunstpraxen zeigt sich darin, dass sie es vermögen, spezifische dialogische und ästhetische Räume zu schaffen, welche in dieser Form nur durch Kunst realisiert werden können.

Aufgrund ihres prozessoralen Charakters verharren Soziale Kunstpraxen nicht bei einem der drei Pole, sondern müssen in Bewegung bleiben - sie oszillieren zwischen

den Polen. Diese Bewegungsfreiheit wird ihnen (theoretisch) durch das Grundrecht der Kunstfreiheit ermöglicht.

Anhand von drei Beispielen werde ich nun diese Überlegungen in Bezug auf meine Praxis weiterführen.

Die ganze Welt in Zürich - Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik

Das Projekt „Die ganze Welt in Zürich“ (2015/2016), *(5) welches ich gemeinsam mit Katharina Morawek über den Zeitraum von eineinhalb Jahren in der Shedhalle Zürich entwickelt und umgesetzt habe, setzte sich zum Ziel das dialogische ästhetische Potential von Kunst mit politischer Praxis zusammenzuführen. Der Fokus des Projekts lag auf der Schweizer Migrationspolitik und der Frage nach einer Entwicklung und Implementierung einer Urban Citizenship (StadtbürgerInnenschaft) in Zürich.

Öffentliche Debatten zum Thema Migration und Flucht handeln vor allem von den Zwängen einer vermeintlichen Realpolitik, sie lassen dabei eine grundsätzliche und politische Auseinandersetzung jenseits des mutmaßlich Machbaren vermissen. Wie würden etwa die Zugänge zu städtischen Ressourcen für MigrantInnen und Flüchtlinge in einer Stadt wie Zürich aussehen, wenn diese ihnen als StadtbürgerInnen alle entsprechenden sozialen Rechte zugestehen würde? Wo gibt es politische und gesetzliche Spielräume, um das Recht auf Rechte für alle in einer Stadt lebenden Menschen einzufordern? Wie kann hierfür gesellschaftlicher und politischer Druck aufgebaut werden?

Das Projekt und die Ausstellungsarchitektur orientierten sich an der Metapher des Hafens, die Mobilität, Globalität, Handeln und Aushandeln, Ankunft, vor Anker gehen, Vielfalt und Weltoffenheit evoziert. Das Projekt setzte sich aus den dialogischen Formaten „Hafengespräch“, „Hafenforum“ sowie Arbeitstreffen einer interdisziplinären Arbeitsgruppe zusammen. Die Ausstellung bildete den architektonischen Raum für diese Formate. Für die Arbeitsgruppe, welche sich ab Sommer 2015 regelmäßig in der Shedhalle Zürich traf und die strategische und inhaltliche Ausrichtung des Projekts bestimmte, konnten folgende AkteurInnen gewonnen werden: Bah Sadou (Aktivist, „Autonome Schule Zürich“), Bea Schwager (Leiterin SPAZ, Anlaufstelle für Sans Papiers in Zürich), Kijan Malte Espahangizi (Geschäftsführer, Zentrum „Geschichte des Wissens“, ETH / Universität Zürich) Osman Osmani (Gewerkschaftssekretär für Migration, UNIA), Rohit Jain (Sozialanthropologe, Universität Zürich / Zürcher Hochschule der Künste), Tarek Naguib (Jurist, Zentrum für Sozialrecht / Zürcher Hochschule für angewandte Wissenschaften ZHAW).

Die „Hafengespräche“ wurden von den Mitgliedern dieser Gruppe konzipiert. Es wurden VertreterInnen von Interessensgruppen, EntscheidungsträgerInnen, StadtpolitikerInnen, MitarbeiterInnen öffentlicher Einrichtungen und AktivistInnen eingeladen. Die Hafengespräche fanden in der Shedhalle dezidiert unter Ausschluss der Öffentlichkeit im eigens dafür gebauten „Hafenturm“ statt. Zudem wurden Bootsfahrten organisiert, bei welchen die TeilnehmerInnen am Bürkliplatz mit einem Boot abgeholt und zur Shedhalle, die unweit des Stegs vom Hafen Wollishofen liegt, gebracht wurden. Die TeilnehmerInnen wurden durch Performances/Gesprächssituationen an Bord spezifisch auf das jeweilige Hafengespräch eingestimmt.



„Die ganze Welt in Zürich“ Eröffnungsschiffahrt zur Ausstellung in der Shedhalle am 22. Oktober 2015, Foto: Martin Krenn

Das zweite Format, das „Hafenforum“ war öffentlich und fand dreimal zu den Themen „Urban Citizenhip“, „Social Practice“ und „Doing City“ statt. Dabei trafen lokale und internationale AkteurInnen aufeinander. Die Inhalte und Strategien, welche in den Hafengesprächen und in der Arbeitsgruppe erarbeitet wurden, standen hier erneut zur Diskussion.

Die Arbeitsgruppe entwickelte über den Projektzeitraum drei Interventionen zum Thema Urban Citizenship in Zürich. Die erste Intervention ist eine „CityCard“, die als Personalausweis aller in Zürich lebenden Menschen dienen soll. Sie wurde in Diskussion mit EntscheidungsträgerInnen und AktivistInnen der Stadt Zürich konzipiert und soll unter anderem Polizeikontrollen in Zürich unterbinden und Menschen ohne Papiere den ihnen bisher verwehrt Zugang zur Krankenversorgung und anderen Sozialleistungen sowie die Möglichkeit einer Anzeige im Falle von Misshandlungen und anderen Übergriffen ermöglichen. Um Diskriminierungsfreiheit zu erreichen, arbeitete die Arbeitsgruppe daran, in die weitgehend unsichtbaren strukturellen Formen von Diskriminierung in öffentlichen Behörden zu intervenieren: Im Rahmen eines durch das Projekt initiierten Forschungsprojekts sollen diese in naher Zukunft untersucht und sichtbar gemacht sowie schrittweise abgebaut werden. Die dritte Intervention wurde zum Thema Gestaltungsfreiheit entwickelt: Dabei handelt es sich um den „Salon Bastarde“, welcher die Etablierung einer kanakischen Identitätspolitik im Zürcher Kontext mittels Performanceabenden an unterschiedlichen Orten anstrebt.

Zudem fand einen Tag nach dem dritten Hafenforum „Doing City“ der Auftaktkongress „Wir alle sind Zürich“ mit Organisationen und antirassistischen Gruppen und über 500 TeilnehmerInnen in den Räumlichkeiten der Ausstellung in der Shedhalle statt. Das Vernetzungstreffen löste einen weiteren Mobilisierungsschub aus: Unsere Ideen zur StadtbürgerInnenschaft in Zürich werden seitdem von den teilnehmenden Züricher Gruppen mitgetragen und weiterentwickelt.

Im Sinne meiner theoretischen einleitenden Überlegungen entwickelte das Projekt „Die ganze Welt in Zürich“ konkrete politische und soziale Maßnahmen, die zu gesellschaftlicher Veränderung führen können. Es erfüllt die Kriterien von „Minimaler Politik“ (Marchart 2010: 318)  (*10) insofern, als es kollektiv entwickelt wurde und die Strategie verfolgt, majoritär zu werden. Angesteuert wird konkrete Veränderung, die Umsetzung des Modells einer StadtbürgerInnenschaft in Zürich, die für alle Menschen, die in dieser Stadt und im Kanton leben, gelten soll.

Auch wenn dieses Ziel innerhalb des Zeitrahmens des Projektes noch nicht erreicht wurde, konnten erste Schritte in diese Richtung gemacht werden. Aufgrund der post-migrantischen Zusammensetzung der Arbeitsgruppe, sowie ihrer methodischen Ausrichtung, hinterfragte sie identitäre Zuschreibungen, die auf stereotypen Wahrnehmungsmustern basieren und setzte sich für ein solidarisches Handeln, abseits jeglicher paternalistischer Bevormundung des/der Anderen, ein. Sowohl PolitikerInnen und Beamte als auch große Teile der Zürcher Zivilgesellschaft setzen sich heute, ausgelöst durch das Projekt, für eine StadtbürgerInnenschaft für alle in Zürich lebenden Menschen ein.



„Die ganze Welt in Zürich“, 3. Hafenforum, Samstag, 6. Februar 2016, Foto: Martin Krenn

Gedenktafel Hotel Metropol

Das zweite Projektbeispiel, welches ich vorstellen möchte, entstand im Rahmen der Wiener Festwochen „Into the City 2015“. Ich wurde eingeladen ein Projekt zum Themen-Schwerpunkt „Hotel Metropol: Der Erinnerung eine Zukunft geben“ zu entwickeln. In Zusammenarbeit mit Wolfgang Schlag und der Gastgewerbefachschule am Judenplatz entstand die „Gedenktafel Hotel Metropol“, welche sich - neben anderen geladenen künstlerischen Projekten, Interventionen und einer umfangreichen Ausstellung - der Erinnerung und dem Gedenken an das ehemalige Hotel und spätere Gestapoquartier widmet.

Das Hotel Metropol, 1873 aus Anlass der Weltausstellung gebaut, wurde in kürzester Zeit zu einem der angesehensten Hotels in Wien. Hotelgäste waren unter anderem der US-amerikanische Schriftsteller Mark Twain, aber auch der Freiheitskämpfer und heutige Nationalheld der Philippinen Jose Rizal. 1938 wurde das Gebäude nach dem „Anschluss“ an Hitler-Deutschland arisiert und in das Gestapo-Hauptquartier in Wien umfunktioniert. Politische Gegner wurden in dem ehemaligen Luxushotel eingesperrt, verhört, gefoltert und ermordet. 1945 zerstörten alliierte Luftangriffe das Gebäude und es musste schließlich 1948 abgerissen werden. Von 1963 bis 1967 errichtete die Stadt Wien am selben Ort den Leopold Figl-Hof, eine Wohnhausanlage, die auch heute noch dort steht. Die Geschichte des Hotels und Gestapohauptquartiers war bis Projektbeginn in Wien kaum bekannt. Ich konzipierte deshalb das Projekt „Gedenktafel Hotel Metropol“ als dialogische Performance vor Ort. Im Gegensatz zu einer herkömmlichen Gedenktafel, welche anhand eines kurzen Textes über die Geschichte eines Ortes informiert, wurde mit SchülerInnen der Gastgewerbefachschule Judenplatz eine Tafel der anderen Art errichtet. Es handelte sich um einen festlich gedeckten Tisch, der in der Nähe des Hauses am Morzinplatz 1 aufgebaut wurde und die Situation eines Hotel-Restaurants inszenierte. ZeitzugInnen, AnwohnerInnen und

Interessierte, die sich aufgrund eines Aufrufs des Radiosenders Ö1 anmeldeten, waren an drei Tagen, von 18. bis 20. Mai 2015, eingeladen, an diesem temporären Gedenkort Platz zu nehmen. Bereitliegende Broschüren informierten über die Geschichte des Hotels und über die Verbrechen, welche in der darin eingerichteten Wiener Zentrale der Gestapo verübt wurden.



Speisekarte und Informationsbroschüre der „Gedenktafel Hotel Metropole“, Performance, 18. – 20. Mai, Morzinplatz 1, Wien, Foto: Luca Faccio

Die SchülerInnen der Gastgewerbeschule Judenplatz eröffneten vor Ort eine Rezeption, servierten Originalgerichte des ehemaligen Hotelrestaurants und sprachen mit den Gästen über ihre Recherchen zur Geschichte des Ortes. Im Vorfeld führte ich gemeinsam mit Wolfgang Schlag ein halbjähriges Schulprojekt durch. Die SchülerInnen bildeten drei Gruppen: Eine beschäftigte sich mit Antifaschismus, die zweite führte Interviews mit ZeitzeugInnen sowie Gespräche mit HistorikerInnen und KünstlerInnen und die dritte Gruppe gestaltete mit Shenja von Mannstein einen Radiobeitrag für Ö1. Davor besuchten MenschenrechtsexpertInnen, AktivistInnen, KünstlerInnen und Kinder von ZeitzeugInnen die Gastgewerbeschule, unter ihnen Marianne Schulze, Tal Adler, Eduard Freudmann, Lisl Ponger, Ines Garnitschnig und Hans Breuer. Gedenktafel-Vorträge wurden von Ari Rath, Marianne Schulze und Hans Breuer gehalten. Die durch das Projekt ausgelösten politischen Prozesse waren vielfältig. Das Projekt stellte eine Form von „gelebter Geschichtspolitik“ dar, die sich im Rahmen des Schulprojektes, während der Gedenkperformance und auch in der Berichterstattung auf unterschiedliche Weise zeigte. Auch wenn es sich um eine temporäre Zusammenarbeit handelte, wurden nachhaltige Prozesse initiiert. SchülerInnen, die bisher kaum mit geschichtspolitischen Fragen beschäftigt waren, begannen in ihrer Freizeit weiter an dem Thema zu arbeiten, die Inhalte des Projekts wurden von einigen SchülerInnen sogar als Maturathema vorgeschlagen.

Das ästhetische Anliegen der Gedenktafel war es, nicht eine „Wohlfühlsituation“ herzustellen, sondern die Widersprüchlichkeit der geschichtspolitischen Situation rund um diesen Ort weiter zu führen. Folgerichtig löste die Performance vor Ort auch Konflikte aus. So gab es Gäste, die eine Tafel bei der ehemaligen Folterzentrale der Gestapo als geschmacklos empfanden, und die Annahme der Speisen verweigerten, während andere Gäste genau darin die Stärke des Projektes sahen, da es sich schließlich auch um den Ort des ehemaligen Hotel Metropol handelte, dessen Bestehen und Geschichte von den Nazis fast zur Gänze ausgelöscht worden ist. Das selbstverfasste Referat der SchülerInnen zu „Antifaschismus heute“ wurde von den Tafelgästen größtenteils sehr positiv aufgenommen, es gab aber auch Kritik daran. Nach anfänglicher Enttäuschung der

ReferentInnen, verfassten sie schließlich mit Unterstützung eines der Kritiker eine Neufassung des Vortragstextes, der am dritten Tag der Performance vorgelesen wurde.

Die Gedenktafel intervenierte in eine geschichtspolitische Leerstelle. Aufgrund der mangelnden Bearbeitung der NS-Zeit in Österreich erinnerte bis zu dem Wiener Festwochenprojekt „Into the City 2015“, kaum etwas an dieses einst zentral in Wien gelegene Gebäude, das als enteignetes Hotel und zur Folterzentrale umfunktionierte Leitstelle der Gestapo zu einem Schreckenssymbol der Kollaboration vieler ÖsterreicherInnen mit dem NS-Regime geworden ist. *(6)



„Gedenktafel Hotel Metropole“, Performance, 18. – 20. Mai, Morzinplatz 1, Wien,
Foto: Martin Krenn

Mahnmal Friedenskreuz St. Lorenz

Das Projekt „Mahnmal Friedenskreuz St. Lorenz“ (2016) ist eine soziale Skulptur und Installation im öffentlichen Raum, die ein Kunstwerk der Avantgarde einbezieht. Ausgangspunkt des Projektes war ein „Friedenskreuz“, welches in den 1960ern oberhalb von St. Lorenz an einem prominenten Aussichtspunkt in der Wachau in Niederösterreich errichtet worden ist. Das Kreuz wurde der „Kampfgruppe Jockisch“ gewidmet, einer Einheit der Deutschen Wehrmacht, welche im zweiten Weltkrieg in Jugoslawien und Weißrussland eingesetzt wurde. 1943 wurde die Einheit fast täglich in Kampfhandlungen mit Partisanen verwickelt. Aktuelle Recherchen der am Projekt beteiligten Historiker Robert Streibel und Gregor Kremser ergaben, dass die Einheit an sogenannten „Sühnemaßnahmen“ beteiligt war: Es wurden Zivilpersonen als Geiseln genommen, ermordet und ganze Ortschaften niedergebrannt.

2004 wurde das Kreuz von der Gemeinde und dem örtlichen Kameradschaftsbund erneuert. Neben jährlichen offiziellen Gedenkfeiern wurde das Kreuz jedoch auch von einschlägigen rechten Gruppen genutzt. Militaristische Symbole, wie Wehrmachtselme und ein Lorbeerkrans wurden beigefügt. Damit sich der Ort nicht als Treffpunkt solcher Personen und Vereinigungen etabliert, entschloss sich die Gemeinde Rossatz-Arnsdorf in Zusammenarbeit mit dem Arbeitskreis Wachau und dem Gutachtergremium für Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, einen Wettbewerb zur (Neu-)Gestaltung des Ortes auszuschreiben. Das Anliegen lautete, das Mahnmal solle „gegen die aktuelle ‚rechte Nutzung‘ des Platzes sowie den Missbrauch des Denkmals intervenieren und 70 Jahre nach Ende des zweiten Weltkriegs ein deutliches Zeichen gegen die Leugnung der Verbrechen des NS-Regimes sowie gegen Kriegsverherrlichung setzen“. Mein Entwurf, der eine Installation am Kreuz und ein Schulprojekt vorsah, gewann den Wettbewerb. In Zusammenarbeit mit RAHM architekten realisierte ich das Mahnmal, welches aus

einer 3 x 4 Meter großen Tafel aus transparentem Metallgewebe, die in einem Abstand von 42 Zentimetern vor das Kreuz montiert wurde, besteht. Auf dem Gewebe wurde die Fotomontage „Deutsche Eicheln 1933“ gedruckt, mit der sich der Künstler John Heartfield im Jahr der nationalsozialistischen Machtübernahme über die Selbstverherrlichung der Nationalsozialisten mittels der tradierten Symbolik der Deutschen Eiche mokierte. Die Montage, welche für das Rückcover der „Arbeiter Illustrierten Zeitung – AIZ“ (1933, Vol. 12, No. 37) gestaltet wurde, zeigt einen kleinwüchsigen Hitler, der eine Eiche gießt. Deren riesige granatenförmige Eicheln tragen militärische Kopfbedeckungen wie Pickelhauben oder mit einem Hakenkreuz bemalte Helme. Durch das Metallgewebe scheint das Kreuz durch und fließt mit Heartfields satirischer Fotomontage zu einer kritischen Hinterfragung unserer Aufarbeitung von Geschichte zusammen. (APA 2016)  (*1)



„Mahnmal Friedenskreuz St. Lorenz“, Permanente Installation der Collage „Deutsche Eicheln“ von John Heartfield am Friedenskreuz St. Lorenz, 2016, Foto: Martin Krenn

Einen weiteren Teil des Mahnmals bilden fünf Collagen von SchülerInnen der HLM/HLW Krems, die ich gemeinsam mit dem Künstler und Gymnasiallehrer Gregor Kremser über ein halbes Jahr im Rahmen eines Schulprojektes begleitet hatte. Die Montagen der SchülerInnen thematisieren in der Tradition der politischen Fotomontage Heartfields heutige Formen der Diskriminierung und Meinungsmanipulation sowie den Umgang mit der NS-Geschichte. Den Schlusspunkt des Schulprojektes bildete ein Reflexions-Workshop des Sparkling-Science-Projekts „Making Art – Taking Part!“ mit Dilara Akarcesme und Elke Smolics.



Mahnmal Friedenskreuz St. Lorenz“, Installation von zwei Collagen der SchülerInnen der HLM HLW Krems, 2016; Foto: Martin Krenn

Durch das Zitat einer Arbeit eines antifaschistischen Avantgardekünstlers und der Übersetzung seiner politischen Fotomontage in eine Skulptur, gekoppelt mit einem dialogischen Kunstprojekt an einer Schule interveniert das Projekt in die lokale Geschichtspolitik auf mehreren Ebenen. Auf einer symbolpolitischen Ebene wird durch Heartfields Montage die Verbindung der Wehrmacht mit dem Nationalsozialismus verdeutlicht und die Nazi-Symbolik dekonstruiert, die Collagen aus dem Schulprojekt führen zu einem Weiterdenken von Antifaschismus in heutige Verhältnisse. Kunstvermittlung und Ästhetik spielen ineinander. Das „Friedenskreuz“, welches den Krieg durch Heldenverehrung glorifizierte, wird zu einem vielschichtigen Mahnmal seiner selbst.

Schlussbemerkung

Die in diesem Text vorgestellten Projekte sollten einen Einblick geben, wie sich meine theoretischen Überlegungen auf meine künstlerische Praxis auswirken und umgekehrt. Die drei Beispiele decken hierbei nur einen kleinen Bereich der vielfältigen Möglichkeiten von sozialer Kunst auf. Entsprechend dem Dreiecks-Modell zu sozialer Kunst, welches ich im Theorieteil vorgestellt habe, oszillieren die drei Projektbeispiele zwischen den Polen des „Politischen“, „Politik“ und „Ästhetik“ auf folgende Weise: Sie greifen dringliche politische/geschichtspolitische Inhalte auf, wie Urban Citizenship, Umgang mit und Verdrängung von der NS-Zeit in Österreich sowie die Glorifizierung der Wehrmacht in Form von Denkmälern. Diese Inhalte werden in unterschiedlichen dialogisch-ästhetischen Projektformaten verhandelt, in Form von Bootsfahrten, Hafengesprächen und -foren, einer performativen Gedenktafel, sowie der gemeinsamen Gestaltung von politischen Foto-Montagen an einer Schule. Schließlich zielen die drei Projekte darauf, einen ästhetisch autonomen Raum zu schaffen, welcher dialogisch im Projektverlauf entwickelt und ausgehandelt wird. Sie setzen soziale Prozesse in und außerhalb des Projektes in Gang, welche in konkrete Forderungen/Vorschläge an die Politik münden: Die Schaffung einer City Card in Zürich, eine erweiterte und zeitgemäße Markierung des ehemaligen Hotel Metropols in Wien, sowie die eindeutige Distanzierung von als Wehrmachtsgedenken getarntem Geschichtsrevisionismus in St. Lorenz.

Allgemeiner zusammengefasst: Soziale Kunstpraxen intervenieren in soziale Verhältnisse. Dabei tritt der Dialog mit den BetrachterInnen sowie das Involvieren von und die Zusammenarbeit mit Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen an die erste Stelle. Das Mittel dazu ist Kunst. Die jeweilige Intervention gründet in dem Potential, gemeinsam etwas zu verändern. Soziale Kunstpraxen, welche auf demokratischen Prinzipien basieren, zielen auf die Schaffung von Gleichheit und Freiheit, aber auch auf produktive Formen der Differenz und des Konflikts. Diesem Anspruch werden sie gerecht, wenn sie sich den jeweiligen Machtverhältnissen nicht unterordnen, sondern selbstreflexiv vorgehen und eine jeweils der Situation entsprechende Strategie verfolgen, durch welche sie ihre Autonomie bewahren können. Soziale Prozesse durch Kunst zu initiieren, bedeutet auch methodisch vorzugehen, indem auf bereits bekannte Strategien zurückgegriffen wird. Durch diese Rückgriffe sollte sich soziale Kunst auch der „Überbietungslogik“ des Kunstbetriebes, also dem Zwang immer Neues und noch Spektakuläreres schaffen zu müssen, entziehen können. Soziale Kunstpraxen stehen schließlich nicht nur im Dialog mit den BetrachterInnen, sondern immer auch im Dialog mit ihrer eigenen Geschichte.

Der Dialog und die Beteiligung von BetrachterInnen, die Zusammenarbeit mit „ExpertInnen“ verschiedener Disziplinen mit unterschiedlichen Lebenserfahrungen, zivilgesellschaftliches Engagement und Allianzenbildung mit AktivistInnen, sowie die Schaffung spezifischer Räume ästhetischer Erfahrung für „kunstfremde“ Personen bieten die Chance, die Selbstreferentialität des heute über weite Strecken viel zu

elitär gewordenen Kunstsystems aufzubrechen. Unterschiedliche Formen von Ästhetik werden für all jene, die am Kunstwerk beteiligt sind, unmittelbar und im Austausch miteinander erfahrbar. Aufgrund der direkten Einbindung der RezipientInnen und TeilnehmerInnen in den jeweiligen ästhetischen Schaffensprozess kann zeitgenössische Kunst neu vermittelt werden. Sie wird in Lebenspraxis überführt.

//Zur Person

Martin Krenn

Martin Krenn, geb. 1970, ist Künstler und seit 2006 Universitätslektor an der Universität für angewandte Kunst Wien, Abteilung Kunst und kommunikative Praxis (KKP).

Er studierte Malerei an der Universität für Angewandte Kunst Wien von 1991 bis 1997 und elektronische Musik an der Universität für darstellende Kunst Wien von 1992 bis 1996. Er schloss beide Studien mit Diplom ab. Von 2006 – 2009 war er Vorsitzender der IG Bildende Kunst. Von 2011 bis 2015 erhielt er das Vice-Chancellor's Research Scholarship (UK) und setzte sich im Rahmen eines Forschungsprojektes mit dem politischen Raum in sozial engagierten Kunstprojekten auseinander. 2016 wurde er an der Ulster University, Faculty of Art, Design and Built Environment, Belfast Campus mit der Arbeit „The Political Space In Social Art Practices“ zum Ph.D. promoviert.

Sein künstlerisches Werk wird von der Galerie Zimmermann Kratochwill, Graz repräsentiert.

Krenn verschränkt in seiner Praxis Kunst, soziales Engagement und politischen Aktivismus. Seine Projekte, Fotoarbeiten und Filme widmen sich schwerpunktmäßig der Rassismuskritik, der Erinnerungs- und Gedenkarbeit sowie verschiedenen Kampagnen zu Bleiberecht, Asylwesen und Migrationsfragen.

Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland.

www.martinkrenn.net

//Literaturnachweise

- *1 APA, P.A., (2016): Antifaschistisches Mahnmal am Welterbe-Steig Wachau eröffnet [Homepage of Salzburger Nachrichten], Online unter: <http://www.salzburg.com/nachrichten/oesterreich/kultur/sn/artikel/antifaschistisches-mahnmal-am-welterbe-steig-wachau-eroeffnet-190207> (4.11.2016).
- *2 Bishop, Claire (2006): *Participation*. London: Whitechapel.
- *3 Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational aesthetics*. Paris: Les Presses du réel.
- *4 Bürger, Peter (1995): *Theorie der Avantgarde*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- *5 Finkelpearl, Tom (2001): *Dialogues in public art*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press.
- *6 Jackson, Shannon (2011): *Social works: performing art, supporting publics*. New York: Routledge.
- *7 Kester, Grant H. (2004): *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press.

- *8 Krenn, Martin (2016): *The political space in social art practices*. Unveröffentlichte Dissertation, Ulster University.
- *9 Lacy, Suzanne (1995): *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle, Wash.: Bay Press.
- *10 Marchart, Oliver (2010): *Die politische Differenz: Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin: Suhrkamp Verlag KG.
- *11 Mouffe, Chantal (2013): *Agonistics: Thinking the World Politically*. London: Verso.
- *12 Schleuning, Neala (2013): *Artpolitik: Social Anarchist Aesthetics in an Age of Fragmentation*. Minor Compositions.
- *13 Thompson, Nato (2011): *Living as Form*. Online unter: http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/curator_statement.htm (4.9.2016)
- *14 Zumdick, Wolfgang (2002): *Joseph Beuys als Denker: Sozialphilosophie, Erkenntnistheorie, Anthropologie*. PAN XXX ttt. Stuttgart, Berlin: Johannes M. Mayer.
- *15 Adolphs, Stephan/ Karakayali, Serhat (2007): *Mikropolitik und Hegemonie. Wider die neuen Para-Universalismen: Für eine anti-passive Politik*. Online unter: <http://eicp.net/transversal/0607/adolphs-karakayali/de>
- *16 Felshin, Nina (1994): *But Is It Art? the Spirit of Art As Activism*. Seattle, WA: Bay Press

//Fussnoten

- * 1 Diese Artikel baut auf meiner Dissertation "The Political Space In Social Art Practices" (Ulster University, Belfast, 2016) auf.
- * 2 In diesem Text werden die Sammel-Begriffe „Soziale Kunst“ bzw. „Soziale Kunstpraxen“ verwendet, da es um den sozialen Raum (welcher immer auch ein politischer ist) dieser Kunst geht. Andere für soziale Kunst gebräuchliche Begriffe werden im Verlauf des Textes noch angesprochen werden.
- * 3 Eine Tagung, die sich der Kunst als sozialem Raum widmete und im März 2000 von Stella Rollig und Eva Sturm im O.K. Centrum für Gegenwartskunst in Linz veranstaltet wurde, trug sogar den Titel „Dürfen die das?“.
- * 4 Ein Auszug aus der Begriffsvielfalt rund um soziale Kunst: "Soziale Skulptur" von Joseph Beuys, ein Begriff, den er 1967 zum ersten Mal öffentlich verwendete (Zumdick 2002: 17), "New Genre Public Art" von Susanne Lacy (1995), "Relationale Ästhetik" von Nicolas Bourriaud (1997, 2002), "Socially Cooperative Art" von Tom Finkelpearl (2001) "Dialogical Aesthetics" von Grant Kester (2004), "Participatory Art" geprägt von Claire Bishop (2006) aber auch von anderen TheoretikerInnen, "Social Works" von Shannon Jackson (2011), oder "Social Anarchist Aesthetics" von Neala Schleuning (2013).
- * 5 Siehe zum Projekt ebenfalls Katharina Morawecks Beitrag in dieser e-journal-Ausgabe.
- * 6 Laut dem österreichischen Dokumentationsarchiv waren 80 Prozent der BeamtInnen und Angestellten aus dem österreichischen Polizeidienst rekrutiert. Auf Führungsebene betrug der Anteil der ÖsterreicherInnen ebenfalls bis zu 80 Prozent.
(<http://www.doew.at/erkennen/ausstellung/gedenkstaette-salztorgasse/die-gestapo-leitstelle-wien>)