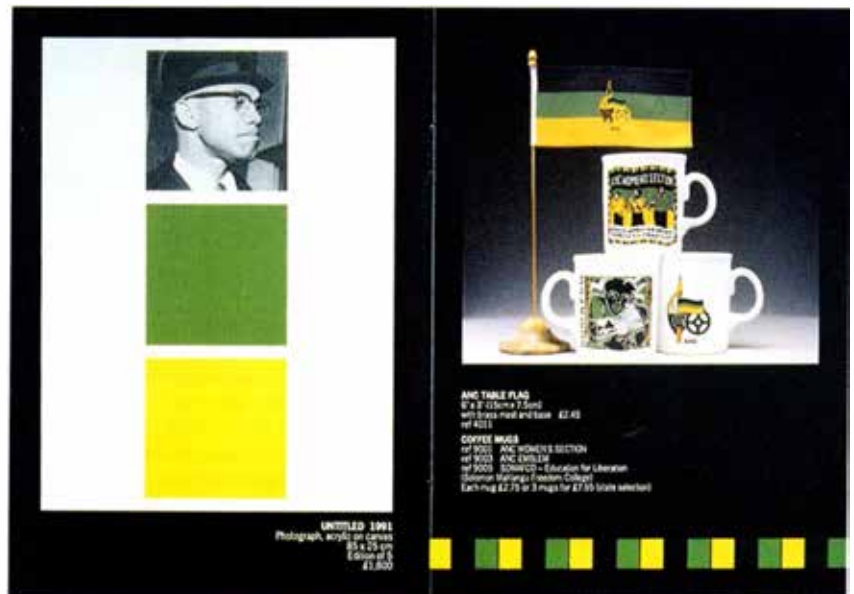
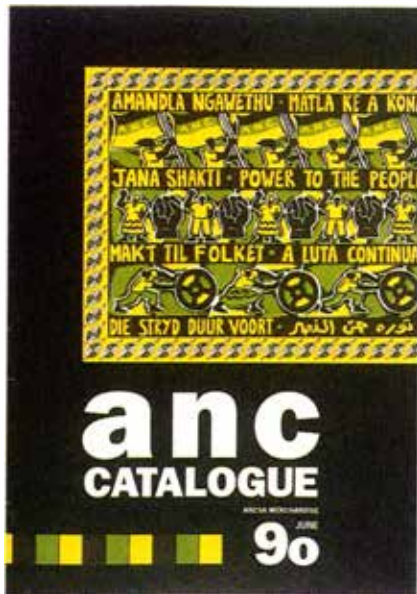


NACH DEN BARBAREN

EIN INTERVIEW MIT ART IN RUINS VON
JUSTIN HOFFMANN



Links: Umschlag des «ANC-Catalogue '90», rechts: Seiten aus dem «ANC-Catalogue '91», Zusammenarbeit von Art in Ruins und African National Congress (Fotos: Mike Lewis)

Die Energie, die unsere Kultur vorangetrieben hat, ist verbraucht. Übrig bleibt ein Trümmerfeld der postmodernen Gesellschaft, eine Kultur zweiter Ordnung. Daß auch Ruinen Orte einer relevanten Kunstproduktion sein können, beweist seit einem Jahrzehnt das britische Künstlerteam Art in Ruins, bestehend aus Hannah Vowles und Glyn Banks. Anfang 1994 waren beide Künstler zu Gast in der Münchner Kunstakademie, wo sie, anstatt eine Rede zu halten, per Videoprojektion und Performance ein Supplement zu einem bereits 1993 gehaltenen Vortrag lieferten. Ihr Aufenthalt in München gab die Gelegenheit zu einem längeren Gespräch. Die Mitglieder von Art in Ruins gehören zu jenen Künstlern, die mit Interviews schon einmal schlechte Erfahrungen gemacht haben und deshalb meinen vorläufigen Fragenkatalog vorweg kennenlernen wollten.

Art in Ruins (AIR): Es ist interessant, daß Ihre Fragen nicht beim Nullpunkt ansetzen, sondern Teil eines Diskurses sind, der gegenwärtig in Deutschland stattfindet.

Justin Hoffmann: Nicht nur in Deutschland. Wie Sie auf dem Blatt gesehen haben, lautet meine erste Frage: Wie verstehen Sie den Begriff Apartheid, wenn

Sie in Ihren Texten schreiben, Plato sei der Gründungsvater der Apartheid oder die westliche Kultur basiere auf Apartheid?

AIR: Wir möchten mit einem Beispiel beginnen, das diesen Sachverhalt illustriert, mit dem Katalog, den wir für unsere African-National-Congress-Ausstellung herstellten, eine Ausstellung, die in London zunächst «New Werk» und später in Berlin «Propaganda as Ready-made» hieß. Der Katalog war eine direkte Übernahme eines Katalogs des ANC, in dem er Artikel zum Verkauf anbietet, um mit deren Erlös den Kampf in Südafrika zu unterstützen. Wir vereinbarten mit Leuten vom ANC, daß wir in dem Katalog Veränderungen vornehmen und ihn ansonsten reproduzieren durften, so daß er zum einen Teil aus ihren, zum anderen Teil aus unseren Beiträgen besteht. Der Katalog streift verschiedene Themen, die mit der Kommerzialisierung von Kunst und Politik und mit der Funktion eines Katalogs zu tun haben. Gewöhnlich wird genau zwischen der autonomen, theoretischen, propagandistischen und der kommerziellen Funktion eines Katalogs unterschieden. Dies ist eine Trennung im Denken und damit ein Beispiel von Apartheid, das wir beseitigen möchten. Wir wollen beide Ebenen wieder zusammenführen. Die Preisangaben im Ka-

talog haben deshalb eine ausgesprochen symbolische Funktion. Der Katalog thematisiert Apartheid auf der Ebene des Rassismus in Südafrika und auf der Ebene der Kunst als Trennung sowohl von Ästhetik der Politik und der Ästhetisierung der Politik.

J. H.: Stellt Ihr Gebrauch des Begriffs Apartheid eine Neucodierung dar, indem er vom Rassismus auf andere Bereiche übertragen wird?

AIR: Ja, da wir registrierten, daß Apartheid nur in Verbindung mit dem Rassismus in Südafrika, aber nicht im Zusammenhang mit dem Rassismus hier bei uns diskutiert wird. Man macht es sich dadurch ziemlich einfach: Nelson Mandela ist frei und damit auch die Apartheid zu Ende. Nun kann niemand mehr die Apartheid, wie sie in Europa und in Amerika existiert, in Frage stellen. Der autonome, italienische Marxist Toni Negri sagte einmal, daß Apartheid der Endpunkt wäre, auf den sich der Kapitalismus zubewegt. Diese Aussage scheint der Aufhebung der Apartheid in Südafrika zu widersprechen. Wir sagen dagegen, daß man sich erst eine klare Vorstellung von der Apartheid in Südafrika machen soll. Denn dann stellt man fest, daß das Phänomen Apartheid in allen kapitalistischen Staaten vorzufinden ist. In Südafrika kann die Apartheid nur deshalb verschwinden, weil sie sich überall sonst in der kapitalistischen Welt breit gemacht hat. Apartheid hat nämlich nicht nur mit Rasse, sondern mit Ausbeutung und Macht zu tun. Nach Toni Negri will der Kapitalismus mit Hilfe des Apartheidskonzepts die Gesellschaft in ein duales System von Privilegierten und Unprivilegierten verwandeln. Die einen sind die Ausbeuter, die anderen die Ausgebeuteten, die einen sind schwarz, die anderen

weiß, die einen stammen aus der Dritten Welt, die anderen nicht – ein Sachverhalt, der mit dem Klassenbegriff in Zusammenhang steht.

J. H.: Sind nicht Rasse, Geschlecht und Klasse zu komplexe Themenbereiche, um sie alle unter dem Begriff Apartheid zu subsumieren?

AIR: Wenn wir von Apartheid sprechen, meinen wir das auch als Provokation. Wir verstehen Apartheid in einem sehr weiten Sinne. Trotzdem glauben wir, daß Apartheid die Basis unserer westlichen Gesellschaft bildet. In der griechischen Klassik trifft man auf die ersten Formen einer institutionellen Apartheid. Die Idee wird von der Natur getrennt. Die Natur ist aber etwas, was sich verändert. Dadurch konnte die Vorstellung entstehen, wir wären lediglich Ruinen der Wahrheit. Insgesamt gibt es drei Begriffe von Apartheid: die spezifische Apartheid in Südafrika, die Apartheid, auf die sich der Kapitalismus zubewegt, und letztlich die von uns vertretene These, daß die westliche Kultur mit Apartheid, der bereits angeführten Trennung von Natur und Idee, ihren Anfang nahm.

J. H.: Bildet das Konzept eines multikulturellen Staates einen Weg, die Separation der Gesellschaft zu überwinden?

AIR: Offensichtlich funktioniert es auf der Ebene der Hochkultur, der Museen und des Kunstdiskurses. Da das Museum und andere Institutionen einen Großteil der Bevölkerung ausschlossen und sie darin versagten, die reale kulturelle Produktion zu repräsentieren, erfüllten sie ihre demokratische Aufgabe nicht. Mit der Idee des Multikulturellen wird nun Druck auf die Institutionen ausgeübt, ihre Ungleichgewichte zu korrigie-



Vordergrund: «My Homeland is not a Suitcase», 1991
Hinten: Ohne Titel («By any Means Necessary»), 1991
(Foto: Geoff Beeckman)

ren. Auf der einen Seite ist sie deshalb als notwendig zu begrüßen, auf der anderen Seite ist sie eine Farce. Sie ist ein ziemlich naiver Weg, da sie auf der Vorstellung beruht, Leute eingliedern, aber gleichzeitig kontrollieren zu wollen. Ihnen wird damit die Möglichkeit genommen, sich zu beklagen – eine einseitige Großzügigkeit. So ist es weitaus einfacher, einen schwarzen Künstler zu finden und in einem Museum zu präsentieren, als die schwarze Bevölkerung dazu zu bringen, ein Museum zu besuchen. Aus diesem Grund interessiert uns die Beziehung zwischen der Whitney Biennale und ihrer multikulturellen Großzügigkeit und den Unruhen in Los Angeles bzw. der Amateurvideoaufnahme von Rodney King.

J. H.: Ist denn die Idee der multikulturellen Gesellschaft nicht überhaupt ein idealistisches, liberales Konzept, das mit den realen Bedürfnissen verschiedener Bewegungen nicht übereinstimmt? Ist es beispielsweise nicht unsinnig, eine Integration fundamentalistischer islamischer Gemeinschaften in eine westliche Gesellschaft anzustreben, wenn sie diese überhaupt nicht wollen? Mit der multikulturellen Idee könnte zudem eine zusätzliche Segmentierung der Gesellschaft entstehen, indem man einen Griechen, einen Türken oder einen Afrikaner in erster Linie als Angehörigen eines Volkes und nicht mehr als deutschen Staatsbürger betrachtet. Er wird damit zum Fremden im eigenen Land gestempelt.

AIR: Präsident De Klerk argumentiert, daß in Südafrika auf die Apartheid die multikulturelle Gesellschaft folgen müsse, damit die weiße Minderheit eine gewichtige unter den sogenannten anderen Minoritäten bilde. Der Begriff Multikulturalismus erinnert an die «Neue

Weltordnung», die die Illusion einer konfliktfreien Zone erzeugt. Einen neuen Multikulturalismus zu proklamieren, bedeutet aber auch den alten zu verleugnen. Auf England übertragen heißt dies, daß bevor sich Engländer auf der Insel ansiedelten, es bereits Afrikaner gab, die während des römischen Imperiums auf ihr lebten. Wir kamen erst später. In der Nähe der Hadriansmauer wurden Überreste von Afrikanern gefunden. Und sie errichteten die Mauer, um die Barbaren abzuwehren (Gelächter).

J. H.: Ist der Multikulturalismus eine Methode, an der Macht zu bleiben?

AIR: Für uns zeichnet sich die Demokratie dadurch aus, daß sich die Leidtragenden einer Demokratie nur selbst beichtigen können. In einem kommunistischen Land können die Unterdrückten den Stalinismus oder die Partei anklagen. In einer sogenannten demokratischen Gesellschaft gilt es, wenn man Probleme hat, als eigene Fehlleistung. Die Demokratie wird als Mittel eingesetzt, eine revolutionäre Entwicklung in einem repressiven Gesellschaftssystem zu stoppen. Wir behaupten, daß es kein Zufall ist, daß der Multikulturalismus in Kunst und Kultur eine Rolle spielt, während zur gleichen Zeit der Nationalismus wächst, Gesetze gegen Einwanderer geschaffen werden und die Unruhen in Los Angeles losbrechen.

J. H.: In verschiedenen Texten schreiben Sie: Die Kunst verschwindet. Die Kunst ist tot. Als Konsequenz daraus müßten Sie mit einem toten Körper, mit einem Zombie arbeiten.

AIR: Es ist vergleichbar mit der Religion. Jedem ist wohl klar, daß die Religion tot ist; ihre Kirchen sind Ruinen und überflüssig. Andererseits werden weiterhin



«Equivalent», 1989, Installation Kunstwerke Berlin
(Foto: Arno Garrels)



«Relations extérieures: Contamination», 1990 (Vitrine mit sechs Flaschen französischem Wein aus dem Tschernobyl-Jahr), Installation im Musée Ste-Croix, Poitiers (Foto: Ch. Vignaud)

religiöse Rituale praktiziert. Ihre Zahl ist kleiner geworden, sie besitzen nicht mehr die Gewalt, die sie noch vor hundert Jahren besaßen.

J. H.: Ist es nicht eine von Künstlern immer wieder benützte Formel, zu erklären: Kunst ist tot. Die Dadaisten verkündeten beispielsweise: Die Kunst ist tot – es lebe die Maschinenkunst Tatlins.

AIR: Wir meinen das auch nicht todernst, sondern humorvoll. In der Tat ist es ein wichtiger Bestandteil der Kunstgeschichte, daß jede neue Bewegung erklärt, die Kunst sei tot. Wir antworten darauf: «Also gut, Kunst ist tot. Toll.» Da es schon so oft gesagt wurde, schließen wir daraus, daß es wohl stimmt. Wenn wir akzeptieren, daß die Kunst tot ist, was bedeutet das aber für uns? Was übrigbleibt, sind eine große Anzahl von Ritualen. Eine ganze Maschinerie mit Tausenden von Leuten, die an der Kunst festhalten, auch wenn sie tot ist. Deshalb muß die Industrie nach Leuten Ausschau halten, die nicht daran glauben, daß die Kunst tot ist. Wenn man davon ausgeht, daß die Kunst tot ist, kann man auch noch eine andere Frage stellen: Was fängt man mit den inhaltsleeren Ritualen an? Denn das Ritual gibt es ja noch. Wir überlegen uns nun, wie wir den toten Körper, die toten Rituale und die toten Zeichen benutzen können. Wir möchten herausbekommen, ob sie für andere Machtstrukturen und andere Formen der Nutzung unfunktionierbar sind.

J. H.: Haben Sie keine Angst davor, selbst von der Kulturindustrie benützt zu werden?

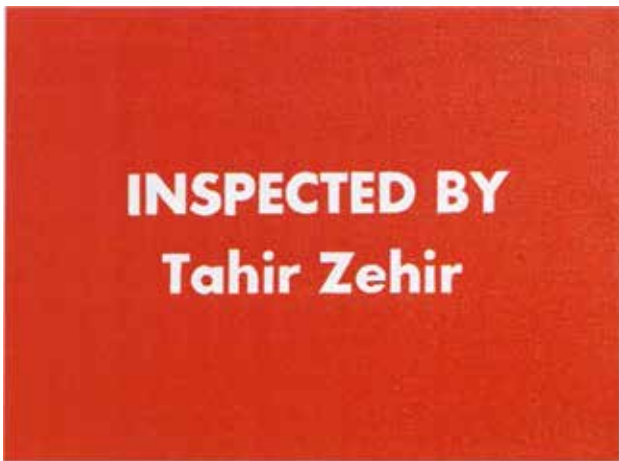
AIR: Wir denken, daß sich die Industrie mit uns ausgesprochen schwer tut. Die Konzeptkunst hilft uns, auf festen Füßen zu stehen und gleichzeitig einen Schritt voraus zu sein. Es gibt zwar eine Rückkoppelung der Industrie. Da wir aber einen Schritt voraus sind, können wir jederzeit unsere Strategie und unsere Haltung ändern, bevor uns die Industrie vereinnahmt.

J. H.: Das Verhältnis von Autor und Kulturindustrie ist ein wichtiger Aspekt in Ihrer Malcolm-X-Installation in Graz, 1993. Sie sagten bezüglich dieser Arbeit: «Malcolm X wurde ein zweites Mal von den Medien getötet.» Können Sie mir diese These näher erläutern?

AIR: Das erstmal wurde Malcolm X getötet, als er ermordet wurde. Sein biologischer Körper starb. Malcolm X hätte man nicht umgebracht, wenn er weiterhin Mitglied von Nation of Islam geblieben wäre. Der Grund, warum man ihn ermordete, war, daß er seine Meinungen und seine Strategien geändert hatte. Damit wurde er gefährlich. Die Überlegung, daß man ihn zweimal tötete, hängt mit der Aufnahme und Niederschrift seiner Reden zusammen. Unter Afroamerikanern und auch Afrikanern war das Interesse an seinen Reden enorm gestiegen. Das Establishment in den USA kopierte, daß Malcolm X für sie eine ernsthafte Gefahr bedeuten könnte, falls es nicht gelingen würde, ihn von einer Untergrundkultfigur in einen Star der Hochkultur zu verwandeln. Es kaufte die Rechte für den Film, um daraus ein Medienspektakel zu inszenieren. Naturgemäß folgt einem Medienspektakel das nächste. Der wachsen-



«Buying Time II», 1991 (Foto: Geoff Beecman)



Ohne Titel, 1992 (Foto: Geoff Beecman)



«Re-production», 1992, Installation in der DAAD-Galerie, Berlin (Foto: Arno Garrels)

de Bekanntheitsgrad entwickelte sich zur totalen Bekanntheit, was aus ihm ein Modephänomen machte und schließlich zu seinem Verschwinden führte. Malcolm X war nur mehr eine von vielen Moden. Er wurde von den Medien durch Überpräsentation erneut getötet.

J. H.: Für Diedrich Diederichsen war die Tatsache, daß Neonazis in Rostock Malcolm-X-Mützen trugen, ein Grund dafür, daß er das Ende der Jugendkultur unter dem Motto «The Kids are not alright» verkündete. Die Jugendkultur scheint nicht mehr fähig zu sein, rechtsradikale Brandstifter auszuschließen.

AIR: Für uns hat es etwas Nostalgisches, Elitäres, auf die guten alten Tage zurückzublicken, als Rock 'n' Roll noch Revolution bedeutete und Mode nicht Mode, sondern Revolution bzw. Revolution Mode war. Die derzeitige Problematik mit Malcolm X hat sicherlich mit Spike Lee als Repräsentanten einer bestimmten Form des neuen Multikulturalismus und des alten Liberalismus zu tun. In einem Interview sagte er: «Spricht es nicht für meinen Film, daß ohne ihn Tausende junger Leute nichts von Malcolm X erfahren hätten?» Das stimmt nicht. Kurz vor der Verfilmung wurde seine Autobiographie 34 Millionen Male verkauft – viele Jahre nach seinem Tod. Der Film wurde produziert, um Malcolm X die Brisanz zu nehmen. Wir verstehen, daß Diederichsen von den Ereignissen in Rostock, dem Umgang der Jugendlichen mit Malcolm X sehr enttäuscht ist. Aber man kann sich der Jugendlichen, ihres revolutionären Potentials und ihrer Mißverständnisse niemals sicher sein. Uns interessiert Malcolm X, weil er sich der Mechanismen der Medien, und wie sie ihn repräsentierten, sehr bewußt war. Er trug die Darstellung bzw. die verzerrte Darstellung der Medien mit Humor. Er wußte, daß er eine Figur der Medien war und spielte mit ihnen. Mit unserer Arbeit über Malcolm X in der Grazer Ausstellung «Krieg» wollten wir keinen Grabstein zum zweiten Tod des Malcolm X errichten. Vielmehr sollte es ein Antimonument zur Wiedergeburt von Malcolm X darstellen. So antizipieren wir die neue Zukunft dieser Ruine.

J. H.: Soweit ich weiß, ist Ihre Haltung zum Verhältnis von Kunst und Politik die, nicht an politischen Aktionen teilzunehmen und keine Kunstwerke zu konkreten politischen Zwecken herzustellen.

AIR: Auf eine bestimmte Weise kam es bei der angeführten Ausstellung «Propaganda as Readymade» zu einer Zusammenarbeit mit einer sogenannten politischen Organisation. Dann nahmen die Leute der «Society for Tigray» – das liegt in Äthiopien – Einfluß auf «Rest is working», eine Serie von Arbeiten, die als Kollaborationen zu betrachten sind. Und «Conceptual Debt» veröffentlichte Informationen aus Publikationen, die eine britische Gruppe namens «Third World First» herausgab. Dies sind nur drei Beispiele. Ein Grund, warum es hier zu einer Zusammenarbeit mit politischen Gruppen kam, war der bereits hohe Bekanntheitsgrad dieser Organisationen. Man arbeitete mit ihnen zusammen, weil sie bekannt waren. Aber was wir privat machen, weiß niemand. Genau diesen Zustand von Unsicherheit in der Autobiographie möchten wir bewahren.

J. H.: In der ANC-Ausstellung zitierten Sie die Arbeitsweise von Günther Förg. Gebrauchen Sie diese Strategie öfters, andere Kunstwerke zu benutzen und zu eigenen Zwecken zu transformieren? Hat diese Strategie mit dem «Detournement» der Situationisten zu tun, ist es mehr ein Witz auf das Kunstsystem, oder ist es eine politische Form von Appropriation-art?



«Drawing from Cities of the Dead: Red Square», 1988, Installation in der Ecole des Beaux-Arts, Tourcoing

AIR: Es ist alles. In unseren ersten Installationen mit ausgestopften Tieren, Stroh und Fundobjekten gab es im engeren Sinne keine Kunstwerke. Innen- und Außenraum wurden zusammengeführt. Wir stellten nichts her. Am Ende der Ausstellung gingen alle Exponate wieder dorthin zurück, wo sie herkamen. Als Erinnerungsstücke blieben uns in den ersten fünf, sechs Jahren nur Dias. So waren unsere ortsspezifischen Arbeiten wirklich ortsspezifisch. Uns gefiel das, auch daß wir kein Atelier hatten. Zu jener Zeit überlegten wir, wie wir die größte Installation produzieren könnten, ohne ein Atelier zu besitzen. Dies war eine Herausforderung für uns. Der Prozeß einer Installation steht mit der Idee der Postmoderne in Zusammenhang. Die Postmoderne brachte die Wiederkehr des von der Moderne Unterdrückten. Alles, was von der Modernisierung ausgeschlossen war – die Frau, die Differenz, die Natur –, kam als Designerversion wieder zurück und wurde Postmoderne genannt. Das System wurde nicht wirklich verändert. Wir üben Kritik an der Postmoderne schon allein durch die Rückkehr des Unterdrückten der Moderne. Unsere Idee war es, die ausgestopften Tiere als ein Stück Natur in das Museum, in die Ruinen, zurückzubringen. Bei diesen Installationen gab es keine Kunst zu sehen. Tatsächlich war die Reaktion vieler Leute: «Das ist keine Kunst!» Wir dachten, wenn es keine Kunst, keine Bühnenausstattung und kein Theater ist, was ist es aber dann? Weil uns die Leute sagten, dies sei keine Kunst, machten wir uns eine Zeitlang ernsthaft darüber Gedanken, ob wir vielleicht keine Künstler wären (Ge-

lächter). Eines Tages kümmerten wir uns nicht mehr darum. Wenn es keine Authentizität und Originalität gibt, dann können wir Dinge als gegeben annehmen, so wie man im Hip-Hop James Brown zitiert. Wir beschäftigen uns mit Recycling einerseits aus dem Interesse an Ökologie, andererseits aus dem Interesse an Faulheit (Gelächter). Arbeiten sind bereits hergestellt, und man kann sich ihrer bedienen. Sie liegen für uns bereit. Indem man sie gebraucht, mißbraucht man sie, und dabei werden viele Fragen über deren Bedeutung aufgeworfen, aber auch darüber, wer ihnen die Bedeutung gibt.

J. H.: Wenn Ihr wie hier ein Interview führt, tretet Ihr dabei als Subjekt mehr in Erscheinung als in Euren Installationen? Kommt Ihr dabei dem Kunstpublikum näher? In welcher Relation stehen künstlerische Arbeit und Interview?

AIR: Wir kümmern uns nie um das Publikum und werden uns auch in Zukunft nicht darum kümmern. Wir kümmern uns auch nicht um Macht. Wir bestehen auf unserer Machtlosigkeit. Unser Ziel ist es, einen Diskurs in Gang zu setzen. Uns interessiert die Idee, daß jede künstlerische Arbeit ihr Publikum konstruiert. Das Publikum nimmt sich selbst als ein für das Werk konstruiertes Publikum wahr. Das ist mit einem Interview für ein Kunstmagazin vergleichbar: Durch das, was in der Zeitschrift erscheint, wird ein Publikum konstruiert. Wir sind sicher, daß wir das Publikum einer wachsenden Anzahl möglicher Zuschauer darstellen. Das Interview ist Teil dieses Prozesses. ◇